FRANÇOIS BAILLAIRGÉ

104-04377/

FRANÇOIS BAILLAIRGÉ
et son oeuvre (1759-1830)

Illustration de la page couverture

Plan du retable de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de la Baie-Saint-Paul (catalogue n° 64)

La distribution de ce catalogue est assurée par:
Le Musée du Québec,
Parc des Champs de Bataille,
Québec.

Dépôt légal: 1er trimestre 1975
Bibliothèque nationale du Québec.

Toute reproduction des articles, même partielle, est interdite.

© *Copyright, Ottawa, Canada 1975, par le Groupe de recherche en art du Québec de l'Université Laval et le Musée du Québec.*

FRANÇOIS BAILLAIRGÉ
et son oeuvre (1759-1830)

Catalogue et textes de:

DAVID KAREL, professeur à la Faculté des lettres, Université Laval.
LUC NOPPEN, professeur à la Faculté des lettres et responsable du Groupe de recherche en art du Québec, Université Laval.
CLAUDE THIBAULT, conservateur-adjoint de l'art ancien du Québec, Musée du Québec.

Une publication préparée par le Groupe de recherche en art du Québec de l'Université Laval en collaboration avec le Musée du Québec.

Québec, 1975.

Liste des abréviations

AJQ	Archives judiciaires du Québec.
ANQ	Archives nationales du Québec.
ANDQ	Archives de la paroisse Notre-Dame de Québec.
ASQ	Archives du Séminaire de Québec.
BSQ	Bibliothèque du Séminaire de Québec.
IBC	Inventaire des Biens Culturels, Direction générale du Patrimoine, Ministère des Affaires culturelles.

Nous sommes heureux de présenter au public l'exposition «François Baillairgé et son oeuvre, 1759-1830» et le catalogue qui l'accompagne. Réalisée par le Musée du Québec avec la collaboration du Groupe de recherche en art du Québec de l'Université Laval, cette manifestation prend une signification toute particulière au moment où se tient à Québec le congrès de la Société canadienne d'études sur le XVIII[e] siècle.

En présentant l'oeuvre de François Baillairgé, nous avons voulu mettre l'accent sur un artiste québécois du XVIII[e] siècle, probablement le meilleur, afin de dissiper quelque peu l'ambiguïté entre l'artisan et l'artiste. François Baillairgé, par sa formation et son art est de toute évidence un «académique». Son oeuvre témoigne de la vitalité extraordinaire de l'art au Québec, que l'on ne peut que difficilement qualifier de «traditionnel».

Cet ouvrage comprend une biographie sommaire, le catalogue de l'exposition, et trois études sur l'oeuvre de François Baillairgé. Faute d'espace, il nous a été impossible d'inclure tous les textes écrits à l'occasion de nos recherches. Les écrits qui ne figurent pas dans cet ouvrage seront donc publiés sous forme d'articles dans diverses revues consacrées à l'art.

Cette exposition est par ailleurs l'occasion de mettre en évidence les riches collections du Musée, qui ne cessent de s'accroître. L'oeuvre de François Baillairgé y est très bien représentée, grâce au travail acharné de Gérard Morisset qui fit, au nom du Musée du Québec, l'acquisition de chefs-d'oeuvre incomparables de cet artiste. Nous sommes heureux de présenter au public pour la première fois le cartable de dessins que François Baillairgé rapporta de Paris en 1781, et que le Musée du Québec vient d'acquérir.

La mise en commun des ressources humaines et matérielles du Musée du Québec et de l'Université Laval s'est avérée très profitable dans cette première expérience de collaboration. Il en ressort que la conjugaison des efforts de recherche en art du Québec est indispensable à une manifestation d'envergure, qui vise autant à faire connaître et apprécier notre héritage culturel à un large public, qu'à faire progresser nos connaissances dans ce domaine, en vue de l'élaboration de notre histoire de l'art. Dans cette double perspective, nous ne pouvons que souhaiter que de telles expériences soient renouvelées.

Nous tenons à remercier ici, de façon toute particulière, Monsieur David Karel, professeur à la Faculté des lettres de l'Université Laval, qui s'est joint avec enthousiasme à cette entreprise d'envergure. Nous lui devons l'identification des dessins et une étude serrée sur la formation de François Baillairgé à Paris.

Le Groupe de recherche en art du Québec tient à remercier de façon particulière Messieurs Albert Giroux, de Saint-Casimir, et Adrien Dufresne, architecte de Beauport. C'est leur appui qui a permis la participation du Groupe à cette entreprise.

Claude Thibault,

Conservateur-adjoint de l'art ancien
du Québec, Musée du Québec.

Luc Noppen,

Responsable du Groupe de recherche en
art du Québec et professeur à la
Faculté des lettres de l'Université Laval.

janvier 1975

LISTE DES PRÊTEURS

Archives publiques du Canada, Ottawa.
Archives du Séminaire de Québec.
Archives de la Ville de Québec.
Bibliothèque du Séminaire de Québec.
Château de Ramezay, Montréal.
Hôpital de l'Hôtel-Dieu de Québec.
Madame Gérard Morisset.
Maurice et Andrée Corbeil, Montréal.
Musée du Séminaire de Québec.
Paroisse des Éboulements (Charlevoix).
Paroisse Notre-Dame de Québec.
Paroisse de Maskinongé.
Paroisse Saint-François de Beauceville.
Paroisse de Saint-Joachim-de-la-Tourelle (Montmorency).
Paroisse de Saint-Louis (Ile-aux-Coudres).
Paroisse Sainte-Marie-de-Beauce.

Provenance des illustrations

Toutes les photographies du catalogue sont du Musée du Québec (Patrick Altman) sauf les suivantes:

Archives de la Ville de Québec: 67, 68, 69.
Archives publiques du Canada: 24, 25.
Audio-Vidéothèque, Université Laval: 50.
Inventaire des Biens Culturels: 26, 33, 37, 46, 48, 51, 52, 53, 54, 56, 63.
Luc Noppen: 26, 41, 44, 49, 59, 60.

Ont collaboré à la préparation du catalogue et de l'exposition:

Patrick Altman, Musée du Québec.
Jacques Archambault, Québec.
Pierre d'Anjou, Québec.
Raymonde Gauthier, Université Laval.
Régis Létourneau, Musée du Québec.
Madame Létourneau, Inventaire des Biens Culturels.
Yvon Milliard, Musée du Québec.
Ferdinand Noppen, Québec.
Guy Paradis, Musée du Québec.
Lyse Picher, Musée du Québec.
Christian Rioux, Université Laval.
Philippe Treffry, Musée du Québec.
et:
Monsieur André Juneau, directeur par intérim du Musée du Québec.
Monsieur Lorne Laforge, doyen de la Faculté des lettres, Université Laval.

Biographie sommaire de François Baillairgé

Né le 21 janvier 1759, François Baillairgé était le sixième enfant de Jean Baillairgé (1726-1805) et de Marie-Louise Parent. Il eut comme frère Pierre-Florent (1760-1812), né un an après lui[1].

Le père de François, Jean Baillairgé quitta le Poitou en 1741, à l'âge de 16 ans. Il arriva à Québec avec Mgr de Pontbriand, son protecteur. Ayant bénéficié d'une bonne éducation, il approfondit probablement ses connaissances en architecture et en sculpture auprès des ateliers en place, après son arrivée à Québec. Ce n'est qu'après la Conquête que Jean Baillairgé se distingue véritablement dans le domaine de l'art. L'ensemble de son oeuvre demeure peu connue, largement détruite aujourd'hui pour une part, et confondue avec les productions du Régime français par ailleurs.[2].

C'est donc dans un milieu d'architectes-artisans que furent élevés les deux fils de Jean Baillairgé. Il semble que François fut destiné dès son jeune âge à prendre la relève de son père, tandis que Pierre-Florent s'orientait vers la prêtrise. La formation de François Baillairgé nous est cependant mieux connue que celle de son frère. En effet, un texte écrit en 1801 sur le couvert d'un livre de comptes de l'artiste, nous donne de précieux renseignements sur les activités de François tant au Québec qu'en France:

> «Né en Amérique du Nord, Province du Bas Canada à Québec le vingt-un Janvier mil sept cent cinquante neuf un dimanche à deux heures après midi, a été à sept ans à l'École de Maître Lampi, à dix ans à celle des Jésuites sous Maître Besté — (illisible), à douze ans à celle de Maître Lemieux, à celle de Maître Piléon, à seize ans chez Maître Oleri (Olry) avocat pour étudier les Mathématiques, à Quatorze ans a commencé à travailler à la Menuiserie et la Sculpture et Etudier l'Architecture sous son Père Jean Baillairgé, et la Sculpture sous Antoine Jacson son Compagnon, à seize ans a fait le service de la garnison sous le capitaine Perras, dans la Milice Canadienne, durant le Blocus de Québec par les Bostoniens, à dix sept ans a dessiné sous la Main de Mr Nicol Ingénieur suisse et alors Compagnon de son Père; à dix huit ans a fait un Cours de Mathématiques sous Mr Bédard, Prêtre du Séminaire des Missions Etrangères établi à Québec, et ensuite sous Mr Lathaille, Prêtre et Professeur de Mathématiques au même Séminaire, un cours complet des dittes Mathématiques; a parti de Québec le 25 juillet 1778 avec Serot de Rondeau et sa femme, Thérèse Dubeau, et la Cousine Parent, a passé en France à près de vingt ans, y a étudié le dessin, la Sculpture et la Peinture, arrivé à Paris le 19 septembre 1778, chez Mr (en marge: Jac Sinide (sic) Stouf) Houl et à l'Académie Royalle, allant en même temps, les trois derniers mois de son séjour à Paris, prendre des leçons de Mr Julien peintre d'Histoire, a pratiqué sous Mr Ruis, un autre peintre, et élève étudiant chez le dit Mr Julien étoient aussi Messieurs Maugendry et un Bossu etc; a fait deux ans d'Anatomie sous Messieurs Suc Père et Fils, un Cours de Perspective sous le Maître Ordinaire de l'Académie, sous la protection de Mr Lagrenée Le Jeune, Peintre et Professeur de la dite Académie Royalle de Peinture et Sculpture; a parti de Paris le huit mars mil sept cent quatre vingt un, est arrivé à Londres le quatorze; en a parti le six avril, et

arrivé à Québec le vingt quatre Août la même année; faisant 109 jours sur mer, hâvres (sic), trois ans et vingt six jours d'absence de Québec et de séjour à Paris deux ans cinq mois et dix sept jours, et de séjour à Londres vingt trois jours»[3].

De retour à Québec en 1781, François Baillairgé débuta comme sculpteur en travaillant pour le compte de son père avec son frère Pierre-Florent[4]. En même temps, sa formation de peintre lui permit de rejoindre une clientèle plus vaste, surtout parmi les militaires et les bourgeois de Québec. François Baillairgé quittera rapidement l'atelier de son père, laissant son frère en compagnie de celui-ci.

Le 9 janvier 1787, François Baillairgé épouse à Québec, Josephte Boutin. Celle-ci lui donnera six enfants, dont seul un fils, Thomas, survivra.

L'atelier de François Baillairgé était très achalandé, comme en témoigne le premier livre de comptes de l'artiste. L'éventail de ses activités dépassait de loin la sculpture, la peinture et l'architecture au sens strict de ces termes. François Baillairgé produisit en effet des meubles, orna de fresques des appartements, peignit des armoiries, confectionna des enseignes et des figures de proue. Par ailleurs, il fit profiter de nombreux étudiants de sa formation académique, en donnant des cours de dessin à son atelier.

La carrière de François Baillairgé a été bien remplie, cela nous le savons grâce aux écrits qui en témoignent. Bien peu de ses oeuvres nous sont parvenues cependant, bien que parmi celles-là figurent les chefs-d'oeuvre de l'art ancien du Québec. Il ressort des études qui figurent plus loin dans cet ouvrage, que François Baillairgé fut, en tant qu'architecte, sculpteur et peintre, la figure dominante du XIX[e] siècle naissant.

Si l'éventail des domaines de l'art où excella François Baillairgé nous donne une idée valable quant à son talent et à sa culture, il convient de rappeler quelques éléments qui permettent de compléter le portrait de l'artiste.

Initié aux choses de l'esprit par son éducation, François Baillairgé continua à se perfectionner ayant à sa disposition une bibliothèque qu'il s'était constituée[5]. Outre les traités d'architecture, on y retrouvait entre autres un volume consacré à l'histoire de l'art, probablement un des premiers du genre, écrit au XVIII[e] siècle. François Baillairgé lisait les Anciens. Des ouvrages de Plutarque, d'Ovide et de Télémaque ornaient sa bibliothèque. Il s'intéressa à l'histoire ancienne, comme en témoigne un volume sur l'Histoire Romaine qu'il possédait. Les classiques français figuraient également parmi ses auteurs préférés (Molière, Racine, Boileau et même Rousseau). Intéressé au théâtre, François Baillairgé se produisit sur scène à quelques reprises et peignit de nombreux décors, alors que son frère Pierre-Florent excellait en musique.

Par ses loisirs et dans l'exercice de ses talents, François Baillairgé se lia à l'élite bourgeoise de son milieu. Entouré des officiers de la garnison et des dignitaires de Sa Majesté Britannique, il jugea bon d'envoyer son fils à l'école anglaise, lui-même ayant acquis une maîtrise étonnante de cette langue. François Baillairgé ne fut pas un exemple isolé dans ce sens, les artistes de son époque tel Ranvoyzé et Amyot, adoptèrent la même attitude, suivant en cela l'exemple de l'Église du Québec. En 1810 François Baillairgé fut impliqué, à cause de son frère, dans la saisie des presses du journal «Le Canadien» installées dans sa maison, lors de l'amorce de la révolte bourgeoise qui atteindra son point culminant en 1837. Esprit frondeur, Pierre-Florent Baillairgé aurait rédigé un poème diffamatoire à l'égard du gouverneur de l'époque, Sir James Craig.

François Baillairgé eut une carrière militaire, certes plus honorifique que réelle mais qui mérite néanmoins d'être signalée. Avant son départ pour l'Europe il fut enrôlé comme milicien dans la 3ème compagnie. Avec son père, François Baillairgé combattit l'invasion américaine en 1775. En 1803, l'artiste est lieutenant du premier bataillon de milice et devint capitaine par la suite. En 1828, il se retira de la milice et obtint à cette occasion le grade de major.

De nombreux chantiers et travaux divers apportèrent à François Baillairgé une certaine aisance financière. Habitant rue Sous-le-Fort, chez son père, en arrivant d'Europe, il s'établit à son compte avant de se marier et déménage à la Haute-Ville. Il s'installe rue Saint-Louis où il demeure plusieurs années dans divers logis, puis occupe une maison sur la rue Laval avant de se faire construire sur la rue Ferland en 1804, où il habitera jusqu'à son décès.

Contrairement à d'autres artistes contemporains, François Baillairgé ne s'est pas doublé d'un homme d'affaires. On lui connaît peu de transactions. En 1784, il s'était porté acquéreur d'un terrain dans la rue Saint-Louis, prévoyant sans doute s'y construire. En 1795, ce terrain est cédé à Thomas Aston Coffin qui y érigera une luxueuse résidence et l'habitera avant de la céder à la corporation municipale comme Hôtel-de-Ville. En 1796, François Baillairgé devient propriétaire d'un terrain sur la rue Saint-Denis que lui concède la fabrique de Notre-Dame de Québec. Deux ans plus tard, l'artiste se départit de ce lot. En 1804, il acquiert plusieurs emplacements pour construire sa maison et son atelier sur la rue Saint-François (aujourd'hui rue Ferland). Enfin, comme dernière transaction, François Baillairgé reçoit en concession, en 1815, un terrain des Ursulines au faubourg Saint-Jean, situé à côté d'un des terrains de son fils Thomas.

Estimé et connu à Québec, François Baillairgé fut nommé Trésorier des Chemins de la ville de Québec en 1812. Il occupa ce poste à la suite de son frère Pierre-Florent décédé la même année. Jusqu'en 1829, François Baillairgé mènera donc de front deux carrières, confiant de plus en plus de travaux de sculpture et d'architecture à son fils Thomas, digne successeur de son père. À la suite de Pierre-Florent et François, Théophile, Charles et W.D. Baillairgé occupèrent aussi des postes clé de la vie municipale pendant plus d'un siècle.

A l'âge de 71 ans meurt, le 15 septembre 1830, François Baillairgé, architecte et maître-sculpteur de Québec. À ses funérailles assistaient entre autres Laurent Amyot, orfèvre et Joseph Légaré, peintre. La longue carrière et l'évolution continuelle de l'oeuvre de François Baillairgé ne furent toutefois pas interrompues à la mort de celui-ci. Son fils Thomas et ses élèves se ressentiront pendant plus de trente ans de son style et bénéficièrent de son talent et de son expérience.

Luc Noppen

NOTES ET RÉFÉRENCES

[1] Les biographies existantes de François Baillairgé sont:
— J.J. Girouard. *Étude sur la famille Baillairgé*. Manuscrit conservé aux ANQ (fonds J.J. Girouard).
— Georges-Frédéric Baillairgé. *Notices biographiques. Famille Baillairgé*. Joliette, 1891, p. 37-50 (fascicule no 2).
— Gerard Morisset. «François Baillairgé, 1759-1830» dans *Technique*, janvier 1948, p. 27-33 et mars 1948, p. 159-163.
— et l'ensemble des documents compilés par Gerard Morisset, se trouvant à l'IBC.

[2] Cela ressort de l'article de Gerard Morisset «Jean Baillairgé» dans *Technique*, septembre 1947, p. 415-425.

[3] *IBC*, fonds Gerard Morisset. Dossier François Baillairgé.

[4] Celui-ci s'associa à son père après avoir délaissé ses études théologiques à Montréal.

[5] *D'après cet inventaire*, la bibliothèque de François Baillairgé comprenait entre autres: les œuvres de Roger de Piles, le dictionnaire des Arts et Metiers, les œuvres de Bardon, le dictionnaire de Santé, un dictionnaire de Chirurgie, la vie de Plutarque en douze volumes, trois volumes des œuvres de Rousseau, deux volumes des Lectures des Poètes, trois volumes des oeuvres de Racine, deux volumes des oeuvres de Boileau, deux volumes des oeuvres de W. Lambert, trois volumes de la vie de Marianne, huit volumes des oeuvres de Molière, un volume «Secret concerning art and trade», Paradise Lost de Milton, La vie du Prince Henry, un volume d'Architecture, l'Architecture par Vignole, un volume d'Architecture de Philibert de l'Orme, La vie des Saints, les Regles du Dessin, les Regles du Lavis, la Levée des Plans, un Traite des Insectes, un volume d'arithmétique de Fréneau, Mathématiques de Rivard, Opticks de Newton, Letters on Edimburg, un Traité de Perspectives, quatre volumes l'Esprit des Lois, les Métamorphoses d'Ovide, le Spectacle de la Nature, un volume de Bullet, Forge de Vulcain, Fortifications de Ville, le Dialogue des Morts, un volume de Télémaque, deux volumes de Géographie, deux volumes Description de Versailles, un volume de Mignatures de de Cotte, un volume du jardin, un dictionnaire de Boyer, un dictionnaire de poche, On Sickness and Health, un volume abrégé de l'Histoire Romaine... (*AJQ*, greffe du notaire R. Lelièvre, 30 mai 1808, Inventaire).

I. CATALOGUE

1

1. Livre de comptes de François Baillairgé (1784-1800).

Encre sur papier. Relié.

Signé et daté. Inscription en page frontispice: «Pour François Baillairgé, Peintre et Sculpteur & Architecte, Maître de Dessin, Septembre 1784, Résidant à québec sur un Terrain à lui appartenant près de LA grand porte St Louis, Rue St Louis et Rue Sainte ursulles et Ruelle Sainte Ursulles».

H. 21.5 cm; L. 12 cm.

Collection particulière, Québec.

Le livre de comptes de François Baillairgé comporte une première inscription, datée du 26 septembre 1784. La dernière inscription porte la date du 30 décembre 1800. Un texte daté de 1801 et retranscrit par Louis-de-Gonzague Baillairgé dans l'Album de Charles Baillairgé, confirme l'existence d'au moins un autre livre de comptes de François Baillairgé. Alors que le premier volume fut découvert par Gérard Morisset, le second volume demeure introuvable aujourd'hui.

2

3

4

2. Tête du Messager Divin.

Sanguine avec traces de mine de plomb.

Non signée.

H. 60.3 cm; L. 45.9 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Étude d'après une gravure de la figure du Messager Divin, détail de la fresque murale intitulée Héliodore Chassé du Temple de Raphaël, Palais du Vatican, Rome. Dessin probablement produit dans l'atelier de Jean-Baptiste Stouf, vers la fin de 1778.

3. Tête d'homme.

Sanguine et traces de mine de plomb.

Non signée.

H. 45.9 cm; L. 30.2 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Étude d'après une gravure d'un des personnages (groupe de l'extrême gauche) de La Dispute du Saint-Sacrement de Raphaël, Chambre de la Signature, Vatican, Rome. Dessin probablement réalisé dans l'atelier de Jean-Baptiste Stouf, vers 1779.

4. Tête d'homme.

Sanguine et traces de mine de plomb.

Non signée.

H. 46.4 cm; L. 30 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Étude exécutée d'après une gravure d'un des personnages (groupe de l'extrême droite) de La Dispute du Saint-Sacrement de Raphaël, Chambre de la Signature, Vatican, Rome. Dessin probablement réalisé dans l'atelier de Jean-Baptiste Stouf, vers 1779.

5

5. Portrait d'homme.

Sanguine et traces de mine de plomb.

Non signée.

H. 46.4 cm; L. 39.1 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Verso: Esquisse de la même tête. Dessin analytique d'après une contre-épreuve, c'est-à-dire un dessin offert comme modèle à l'élève débutant et reproduit en quelques exemplaires au contact d'une feuille humide. Dessin probablement exécuté dans l'atelier de Jean-Baptiste Stouf, au début de 1779.

6

6. Héliodore Chassé du Temple.

Sanguine et traces de mine de plomb.

Non signée.

H. 43.9 cm; L. 61 cm.

Musee du Quebec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Étude d'après une gravure de la figure d'Héliodore, détail de la fresque murale intitulée Héliodore Chassé du Temple de Raphaël, Palais du Vatican, Rome. Dessin probablement produit dans l'atelier de Jean-Baptiste Stouf, vers la fin de 1779.

7

8

9

7. Buste de jeune fille, vu de trois quarts.

Sanguine et traces de mine de plomb.

Non signée.

H. 46.3 cm; L. 31.4 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Verso: esquisse à la sanguine et mine de plomb de la même figure. Étude d'après la ronde-bosse (moulage en plâtre). Dessin probablement produit dans l'atelier de Jean-Baptiste Stouf, vers 1780.

8. Buste de jeune fille, vu de face.

Sanguine.

Non signée.

H. 46.3 cm; L. 30.5 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Étude d'après la ronde-bosse (moulage en plâtre). Dessin probablement produit dans l'atelier de Jean-Baptiste Stouf, vers 1780.

9. Bouc.

Sanguine et traces de mine de plomb.

Non signée.

H. 59.4 cm; L. 45.2 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Verso: Croquis d'une tête de femme, sanguine. Cinq petits croquis d'architecture, sanguine et traces de mine de plomb. Étude d'après la ronde bosse (sculpture ou moulage). Dessin probablement produit dans l'atelier de Jean-Baptiste Stouf, vers 1780.

10. Homme en armure.

Sanguine et traces de mine de plomb.

Non signée.

H. 60.3 cm; L. 45.5 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Étude d'après la ronde-bosse (sculpture ou moulage). Dessin probablement produit dans l'atelier de Jean-Baptiste Stouf, vers 1780.

11. La Renommée chevauchant Pégase.

Sanguine et traces de mine de plomb.

Non signée.

H. 56.2 cm; L. 43.5 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Étude d'après une gravure de la Renommée (1700-02), sculpture en marbre d'Antoine Coysevox. Jardin des Tuileries, Paris. Dessin probablement produit dans l'atelier de Jean-Baptiste Stouf, vers la fin de 1780.

12. Jeune homme drapé.

Sanguine.

Non signée.

H. 46 cm; L. 30.5 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Étude du drapé, probablement exécutée d'après un mannequin non vivant. Dessin probablement produit dans l'atelier de Jean-Baptiste Stouf, vers 1780.

10

12

11

13

14

15

13. Nu assis, vu de dos.

Sanguine et traces de mine de plomb.

Non signée.

H. 53.7 cm; L. 38.6 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Étude d'après le modèle vivant ou «académie dessinée». Dessin produit à l'école de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, vers 1780-81.

14. Nu couché.

Sanguine et traces de mine de plomb.

Non signée.

H. 44.5 cm; L. 58.4 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Étude d'après le modèle vivant ou «académie dessinée». Dessin produit à l'école de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, vers 1780-81.

15. Étude myologique ou anatomique.

Sanguine et traces de mine de plomb. Les noms des muscles sont écrits à l'encre de Chine.

Signée en bas au centre: F + B (à la sanguine).

H. 30.5 cm; L. 46.2 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Étude myologique d'après le cadavre. Dessin probablement produit à l'Amphithéâtre de l'Académie Royale de Chirurgie et de Médecine, vers 1780-81.

16. Nu vu de dos.

Sanguine.

Non signée.

H. 60.6 cm; L. 46 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Étude d'après un dessin ou une gravure de Carle Van Loo, probablement réalisée à l'atelier du peintre Simon Julien, au début de 1781.

16

17. Homme vu de dos, tenant un fouet.

Sanguine.

Non signée.

H. 61 cm; L. 45.7 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Étude d'après une peinture, probablement réalisée dans l'atelier du peintre Simon Julien, au début de 1781.

17

18. Jambe.

Sanguine et traces de mine de plomb.

Non signée.

H. 59.7 cm; L. 45.7 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Étude tirée en grand d'un détail du sujet précédent (voir catalogue no 17). Dessin probablement réalisé dans l'atelier du peintre Simon Julien au début de 1781.

18

19

20

21

19. Nu assis.

Pastel.

Non signé.

H. 57.6 cm; L. 41.9 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Dessin au pastel d'après le modèle vivant ou «académie dessinée», probablement réalisé dans l'atelier du peintre Simon Julien, en 1781, d'après l'esthétique de Carle Van Loo.

20. Vue de Paris, de la chambre de François Baillairgé, en 1780.

Mine de plomb.

Signée et datée en bas: «fr.s baillairgé a Dessiné cette vue Perspective en la Ville de Paris en 1780, d'une/ des fenêtres qu'il occupoit en l'aille latéralle a gauche de la Cour de la Maison de M.r/Hardelle maître menuisier; le Coté marque A, est une des fenêtres de la Chambre/qu'il a occupé ensuitte jusqu'à son depart pour Quebec par l'Angleterre en 1781.»

H. 41 cm; L. 24.3 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

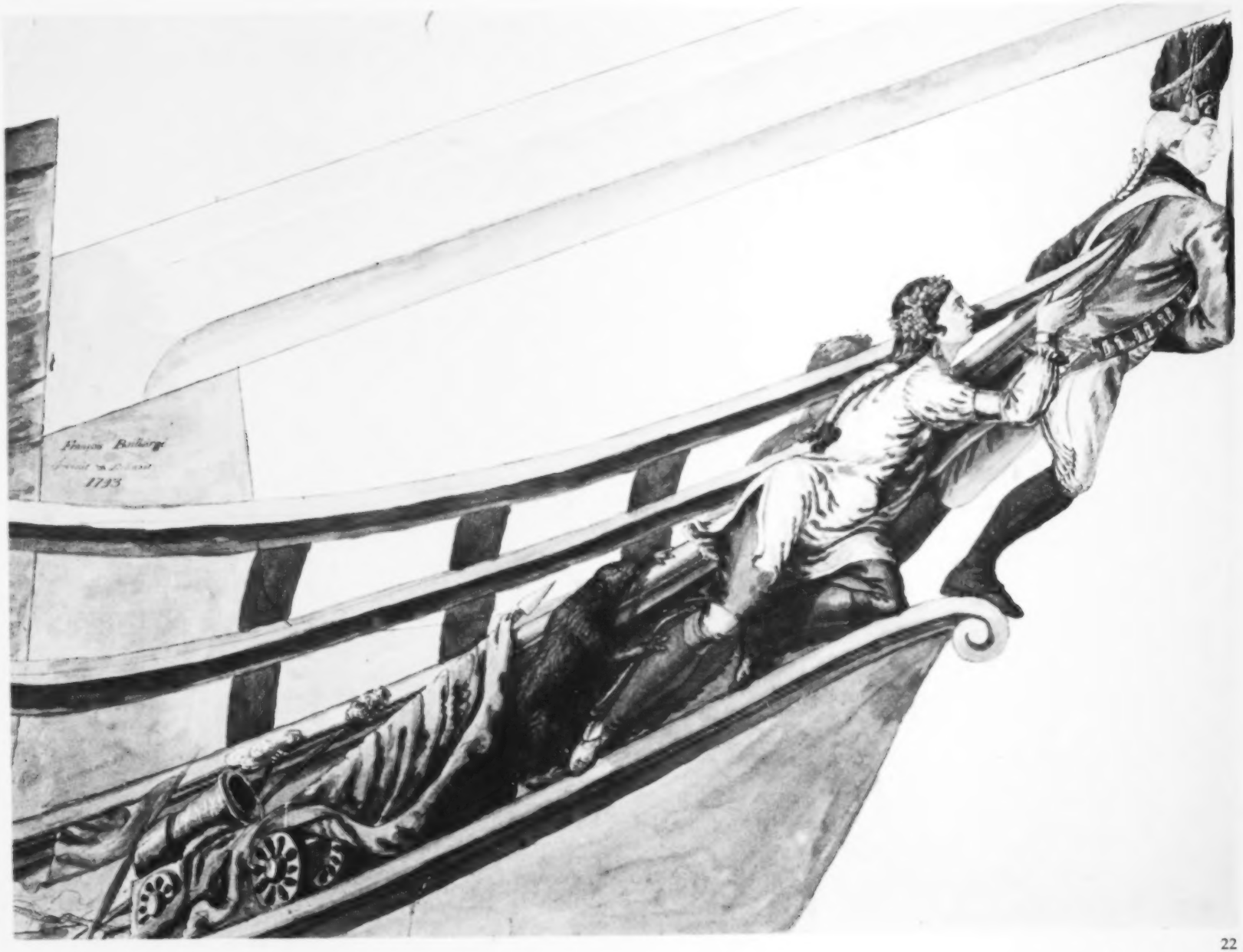
21. Portrait d'Abraham Penn et divers croquis.

Dessin au lavis et crayon.

Signé et daté. FB 1781. Inscription: «Abraham Pen d'après nature à bord en 1781 FB» — «Esquisse des petits Anges que j'ai taillés en Bois de Chêne, sous la direction de M. Stouf, pour la chapelle du Coté de l'évangile dans l'Eglise des Missions Etrangerres à Paris, en 1780. FB.» — «L.G.B. 1873» (initiales de Louis-de-Gonzague Baillairgé).

H. 31.8 cm; L. 19.5 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.



22

21

32

22. Figure de proue du navire «Royal Edward» représentant le prince Édouard (duc de Kent) et deux Renommées (Haut et Bas-Canada). Flanc droit.

Aquarelle.

Signée au centre à l'extrême gauche: «François Baillairgé/Invenit & Delinxit/1793.»

H. 37.5 cm; L. 50.8 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

«Je me rappelle étant enfant avoir vu dans son atelier la statue du Prince Édouard pour la proue d'un navire, ayant, à ses pieds deux renommées et je crois que le modèle en cire est encore entre les mains de son fils» *(ANQ. Fonds Girouard. Manuscrit de J.J. Girouard. «Famille Baillairgé». 1853, feuillet 10.)*

32. L'Ange gardien

Aquarelle.

Non signée.

H. 29.3 cm; L. 25.2 cm.

Musée du Qué c. Aquarelle tirée de l'album de Charles Baillairgé.

Esquisse quadrillée réalisée en vue de l'agrandissement de la composition sur toile. En bas à droite, l'inscription: «Ths Baillairgé del vers 1850», de la main de Charles Baillairgé, est une fausse attribution.

50. Saint Flavien.

Bois sculpté, doré et peint.

Non signé.

H. 170 cm.

Paroisse de Saint-Louis de l'Île-aux-Coudres.

50

60

60. Dessin du banc d'oeuvre de Notre-Dame de Québec.

Encre et lavis sur papier.

Signé et daté. Inscription: «Cet Oeuvre, a été présenté et accepté par Messieurs les Marguillers de la Fabrique de Québec, dans l'Assemblée du 16 juin 1799 — Signé au desir du marché — fait double entre nous ce jour — 27 Aoûst 1799. — F Baillairgé/F. Ranvoyzé».

H. 46.5 cm; L. 30 cm.

Archives de la paroisse Notre-Dame de Québec.

Journal *de François Baillairgé (1784-1800) — Extraits:*

1799, 25 mai: «Livrez a Mr Emond Marguiller un dessein de Banc d'Oeuvre pour Québec a la Paroisse».

Juin: «Le 2, dit a Mr Emond avan l'Assemblée des Marguillers, que les ornements du banc d'oeuvre dont je lui ai donné le dessein vallent quarante Louis. Après Lassemblée Messieurs Ranvoysé Marguiller en Charge, et Monjou troisième Marguiller, m'ont demander le prix de tout le dit Banc d'oeuvre suivant le même dessein, voulant que je le fissent tout, je leurs ai demandé soixante et dix louis».

«Le 17. Mr Emont a présenté le dessein du banc d'oeuvre une seconde fois et l'Assemblée la acceptée, et délibéré que Mr Ranvoysé Marguiller en charge en passera le marché avec moi a raison de soixante et treize livres courant de cette Province».

1799, juillet: «Le 13, donné a Mr Planté Notaire le dessein du Banc d'Oeuvre pour en passer le Marché. —»

Août: «Le 28. Signé le Marché du Banc d'Oeuvre avec Mr Ranvoysé Marguillé en charge, pour la somme de 73 Louis. Mr Emond ma promis d'en faire l'architecture pour trente et un Louis et demis et fournissant les bois nescessaires».

1800, janvier: «Le 27. Reçue de la fabrique de Québec a Compte de Banc d'oeuvre 20 louis, de Mr. Planté.»

Avril: «Le 27. Reçue du sieur Planté Marguiller en charge pour solde de l'Oeuvre fait et fournis pour l'Église Paroissialle de Québec, cinquante trois Louis. jai travaillé au dit oeuvre 126 jours et Maitre Emont et Dufréné 126 jours ils ont fournis en bois pattes cloux pour 136 li de vingt Copers.

«Le 28, payer a Mr. Emond pour l'Architecture et menuiserie du dit oeuvre compris la pause et les fournitures 33 louis courant».

22. Figure de proue du navire «Royal Edward» représentant le prince Édouard (duc de Kent) et deux Renommées (Haut et Bas-Canada). Flanc droit. (Voir planche couleurs, page 21).

23. Figure de proue du navire «Royal Edward» représentant le prince Édouard (duc de Kent) et deux Renommées (Haut et Bas-Canada). Flanc gauche.

Aquarelle.

Signée vers le bas à l'extrême droite: «François Baillairgé Invenit, &/Delinxit. 1793 Québec».

H. 39.1 cm; L. 52.6 cm.

Musée du Québec. Provient du cartable de dessins de François Baillairgé.

Journal *de François Baillairgé, (1784-1800) — Extraits:*

Décembre: «Le 28. L'ingénieur M[r] fisher ma donné les desseins et Mésures pour la sculptured'un navire pour le roy.»

1793, janvier: «Le 10. Fait une èsquisse en terre (pour un èperon de navire appartenant au gouvernement) par ordre de l'ingénieur (le capitaine fisher), représentant le prince èdouard Conjointement avec les deux provinces du haut et du bas canada, avec leurs attributs: morceau a faire en sculpture, et pour lequel jai demandé a M[r] Craygay la somme de quarante Loüis.»

Mars: «Le 23, livrez a Monsieur Cragy un dessein des figures quil ma demandé pour l'épron d'un vaisseau du fort Saint jean, pour lesquels je lui ai demandé la Somme de quarante Louis courant d'alifax; Ces figures seront le Prince Edward en pied sur lépron, avec les deux provinces du bas et haut Canada a ses Côtés, a genoux dans les frises, et des trophées rempliront le reste des dittes frises.»

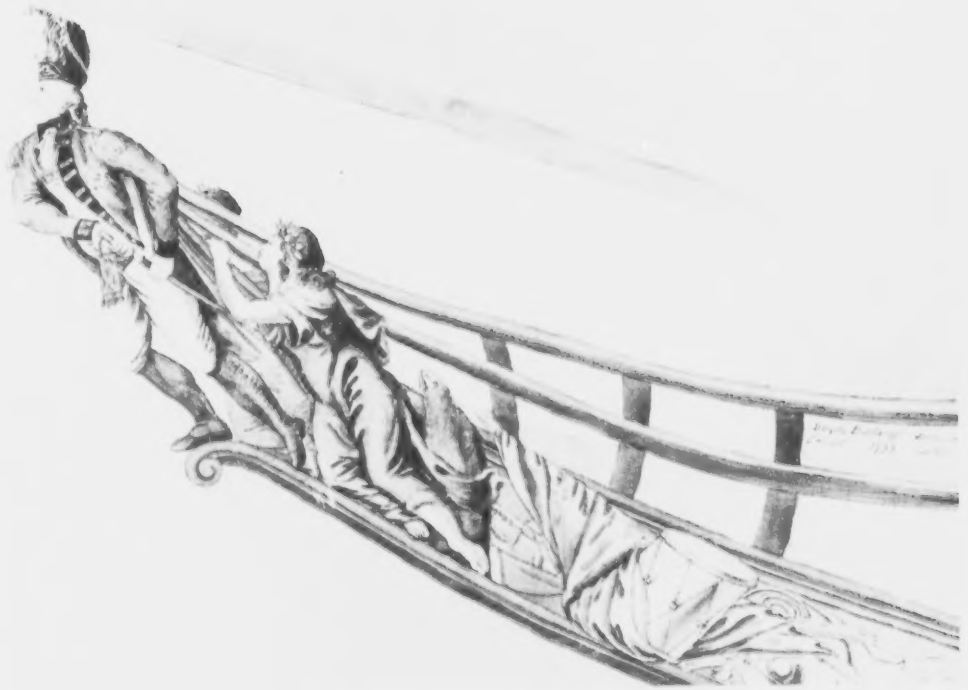
Avril: «Le 10, javois fait un second dessein pour le Royal Edward que javois aussi donné a M[r] Cragy qui les a sonnéz tous les deux à l'Ingenieur C[ms] fisher qui les a approuvées excepté quil veut Changer les trophées, ils ont été présentés aujourdhui a Son Altesse Royal qui les a aussi approuvé avec lidée de l'Ingenieur, ils mont été remis aussitot par M[r] Cragy et l'ingenieur qui les avoit présenté eux mêmes et ils mont ordonné de faire le modèlle.»

«Le 19, achettez pour faire le Modelle de la figure du Royal Edward deux livres de Cire jone 6,, 0.»

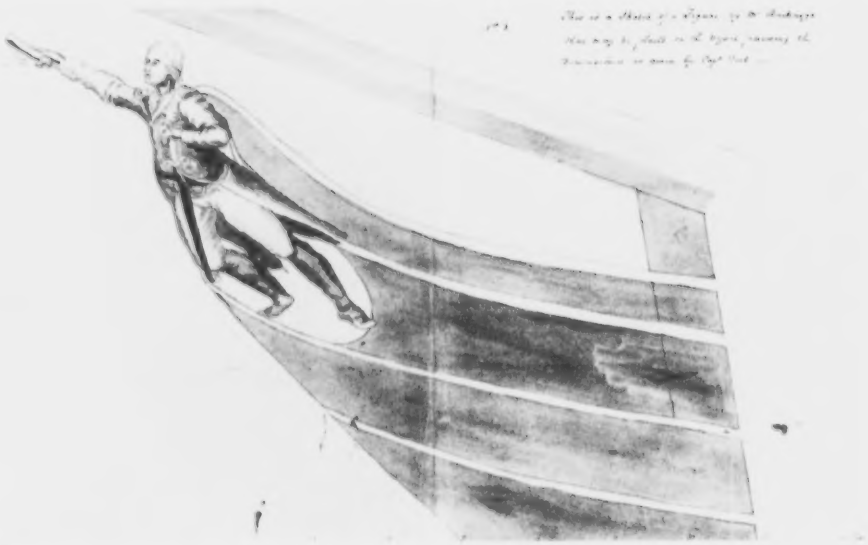
Mai: «Le 11, fint le Modelle en bois et en Cire du groupe et des frises pour l'épron du royal Edward vaisseau a St jean sur le lac Champlain.»

«Le 13, Commencez le Prince, la premiere figure du groupe pour le Royal èdouard. Pris par ordre de M[r] Cragy le bois necessaire pour tout le groupe dans la Cour des boutiques du Roy.
payez pour le faire débiter 2,, 0
pour le faire transporter 2,, 6»

«Le 15, payez a Cochery pour dégrossir le prince (2 jours) 4,, 0.»



23



24

25

Octobre: «Le 3, finit de sculpter Dorer et peindre le groupe pour lépron de la golette du Roy de dix huit Canon, ou le Royal Edward a Saint Jean sur le lac Champlain, travallé aux tout Cent Cinq jours. fournie en or, cire, bois, huile Couleur et vernis pour la somme de deux louis, et pour le Charois des bois et les journées daides quinze chellins. Livrez le dit ouvrage de vive voix a M[r] Cragy Commissaire général, pour le faire transporter quand il voudra.»

«Le 5. Reçue par ordre de M[r] Cragy C[re] G[l] le payement du groupe pour le Royal Edward chez M[r] Winslow £ 40.»

Novembre: «Le 4. Enballéz Sammedi le 2[e] le groupe du Royal Edward, il est resté dans les quatre Caisse sous la halle. Jetoit encore malade mais il a fallu sortir et mon Rhume en Continue encore aujourd'hui.»

«Le 6. Maître Chandonêt, a fait emporter les Caisses qui Contiennent les figures du groupe de l'épron du Royal èdouard vaisseau a S[t] Jean en haut.» *(IBC. Fonds Gérard Morisset.* Journal *de François Baillairgé (1784-1800), p. 137, 140, 141, 142, 144, 145).*

24. Projet de figure de proue pour le navire «Earl of Moïra».

Sepia (lavis).

Non signée, numérotée: n° 1. Identifiée: «This is a Sketch of a Figure by Mr. Baillairgé that may be placed out the vessel following the dimensions as given by Capt Steel».

H. 25 cm; L. 40.5 cm.

Archives publiques du Canada, Ottawa.

25. Projet de figure de proue pour le navire «Earl of Moïra».

Aquarelle.

Non signée, numérotée: n° 3. Identifiée: «This is a figure proposed by Mr Baillairgé on the outlines proposed by Cap[n] Robe's Sketch».

H. 25.3 cm; L. 40.5 cm.

Archives publiques du Canada, Ottawa.

Dessin accompagnant une lettre datée du 24 octobre 1803. Le projet n° 2, de la même série, n'est pas de la main de François Baillairgé.

26. Portrait de Pierre-Florent Baillairgé.

Sanguine sur papier.

Non signée et sans date.

H. 43 cm; L. 30.5 cm. Le dessin était rectangulaire à l'origine; il a été agrandi sur les côtés pour être encadré dans un cercle.

Musée du Séminaire de Québec.

Dans la biographie de Louis-de-Gonzague Baillairgé, on retrouve la liste des portraits de famille de la main de François Baillairgé:

«1. Jean Baillairgé II, son grand-père.
Dessin à l'huile sur toile par Frs Baillairgé.
2. Marie-Louis Parent, sa grand-mère.
Dessin à l'huile sur toile, par Frs Baillairgé.
3. Pierre-Florent Baillairgé, son père.
Dessin au crayon rouge sur papier par Frs Baillairgé.
13. Marie-Joseph-Geneviève Boutin de Piémont.
Dessin au crayon rouge sur papier par Frs Baillairgé, son mari».

(Georges-Frédéric Baillairgé. Notices biographiques. Louis de Gonzague Baillairgé — *fascicule n° 5. Joliette, 1891, p. 48-49).*

27. Homme assis.

Sanguine.

Signée et datée en haut à gauche: F.B. Quebec 1792.

H. 14.4 cm; L. 11.1 cm.

Musée du Québec.

28. Portrait de Rd. Bullock.

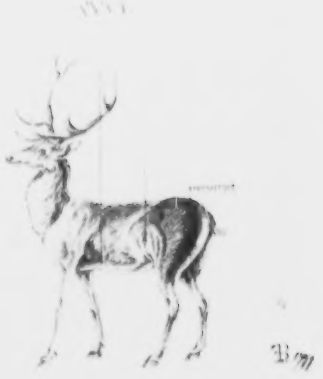
Sanguine.

Non signée. Inscription en haut à droite: «Rd. Bullock. Sept. br 1. st. 1804»

H. 32.1 cm; L. 20.1 cm.

Musée du Québec.

26



29

27

28

30

29. Cerf.

Dessin au lavis.

Signé et daté sur le coin inférieur droit: FB

H. 23.2 cm; L. 18.4 cm.

Musée du Québec.

Étude quadrillée pour agrandir le sujet.

30. Le Repentir de Saint Pierre.

Aquarelle.

Signée dans le coin supérieur gauche: Frs. Baillairgé.

H. 35 cm; L. 25.5 cm.

Musée du Québec. Aquarelle tirée de l'album de Charles Baillairgé.

Esquisse quadrillée inspirée partiellement d'une gravure, produite en vue de l'agrandissement de la composition. En haut à gauche de l'aquarelle, l'inscription «Ths. Baillairgé, del vers 1840» de la main de Charles Baillairgé, est une fausse attribution.

31. La Résurrection.

Aquarelle.

Non signée.

H. 31.3 cm; L. 25.8 cm.

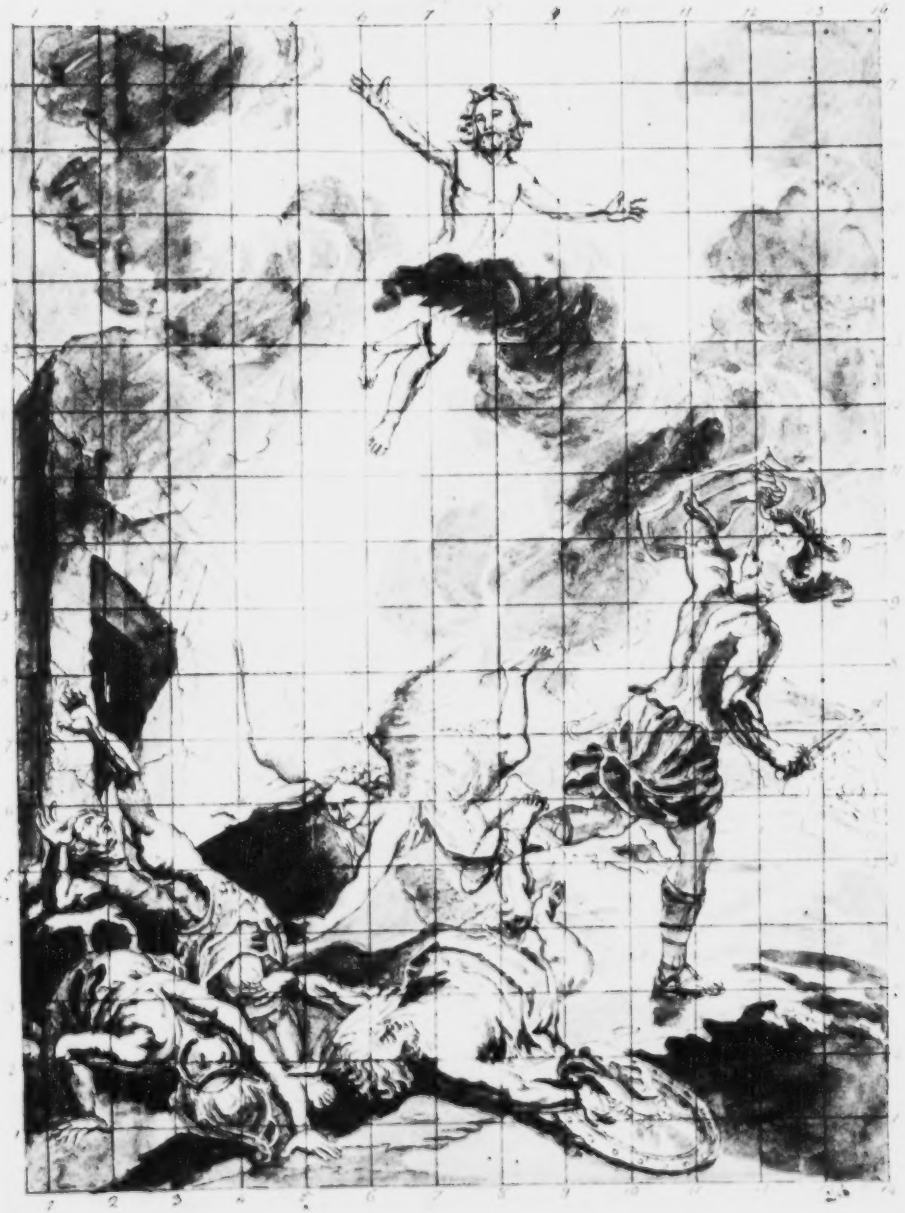
Musée du Québec. Oeuvre tirée de l'album de Charles Baillairgé.

En bas de l'aquarelle, l'inscription «Ths Baillairgé del, vers 1850», de la main de Charles Baillairgé, est une fausse attribution. Inscription au verso:

«J'ai exécuté ce tableau pour le Coeur de l'église de la paroifse de la Ste Famille en l'isle d'orléans, en septembre et Octobre 1804, l'aurore a été fait de laque et de blanc rougi (?) de jone, et au defsus, j'ai ajouté du bleu et dini... laque; puis de jone, augmenté de blanc. La gloire de blanc de jone et de vermillon, puis diminué de rouge, ce terminant avec un peu de bl... un gris sanguin, retouché ça et là de jonatre. Les bordures des nuées de blanc et de jone seulement, puis avec un peu de bleu et de 1. et ainsi continuant à les et ajoutant du jaune et du rouge plus brun, et les terminant de roux gris bleuâtre ou jonatre vers le bord extérieur ou inférieur. Ce qui a produit des nuances très douces et très légères.»

Esquisse quadrillée d'une composition originale du peintre qui sera agrandie sur toile. Un tableau peint d'après cette esquisse se trouve à l'église de la Sainte-Famille à l'île d'Orléans, et date de 1804.

32. L'Ange Gardien.
(voir planche couleurs, page 22).



31

33

33. Portrait miniature de François ou Thomas Baillairgé.

Huile.

Non signé, sans date.

H. 9.5 cm; L. 7.5 cm.

Musée du Séminaire de Québec.

Selon Gérard Morisset, ce portrait miniature représenterait Thomas Baillairgé. Cette affirmation se base sur la ressemblance qui existe entre cette oeuvre et un portrait de Thomas Baillairgé exécuté en 1846 par Jean-Joseph Girouard à Saint-Benoît. Par contre, le Journal *de François Baillairgé porte la mention suivante, le 20 décembre 1784:* «jay finit hier mon portrait miniature que jay refait pour la quatrième fois et qui est a present fait en Maitre».

D'après cette mention, il pourrait donc s'agir d'un autoportrait à l'âge de vingt-cinq ans, dans la mesure où père et fils auraient eu le même type physique.

François Baillairgé a par ailleurs peint deux autoportraits en 1788, un pastel et une huile sur toile.

En 1793, toujours d'après son Journal, *il refit son autoportrait au pastel, tout comme celui de son fils Thomas.*

34

34. Portrait de femme.

Pastel.

Signé en bas à gauche: FB

H. 37 cm; L. 29.7 cm.

Musée du Québec.

35. Portrait de Toussaint Decarrie (non illustré).

Huile sur toile.

Non signée et sans date. Avant d'être rentoilé, le tableau portait au verso l'inscription (dont il existe une photographie): «Toussaint fils de J.J. Décarrie / par François Baillairgé». Attribué à François Baillairgé.

H. 38.7 cm; L. 49.5 cm.

Collection Maurice et Andrée Corbeil, Montréal.

(*Catalogue:* Peintres du Québec. La collection Maurice et Andrée Corbeil, *Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1973, p. 64*).

36. Portrait d'homme (non illustré).

Pastel.

Signé et daté: F Baillairgé / 1805.

H. 38.7 cm; L. 32.4 cm.

Collection Maurice et Andrée Corbeil, Montréal.

37. Portrait de François de Bonne, duc de Lesdiguières (1543-1626), Connétable de France.

Huile sur toile.

Non signée.

H. 200.5 cm; L. 147.5 cm.

Château de Ramezay, Montréal.

Journal *de François Baillairgé (1784-1804) — Extraits:*

1799, le 15 juin: «Mr le juge DeBonne est venu voir une Esquisse du Portrait de François de Bonne Conétable de France; il la approuvée et il m'a dit d'en faire le Tableau et la Bordure.»

1799, le 14 septembre: «finit de peindre françois de Bonne duc de Les diguierre Conetable de france vivant dans le Seiziemme Siecle. travaille 33 jours ½.»

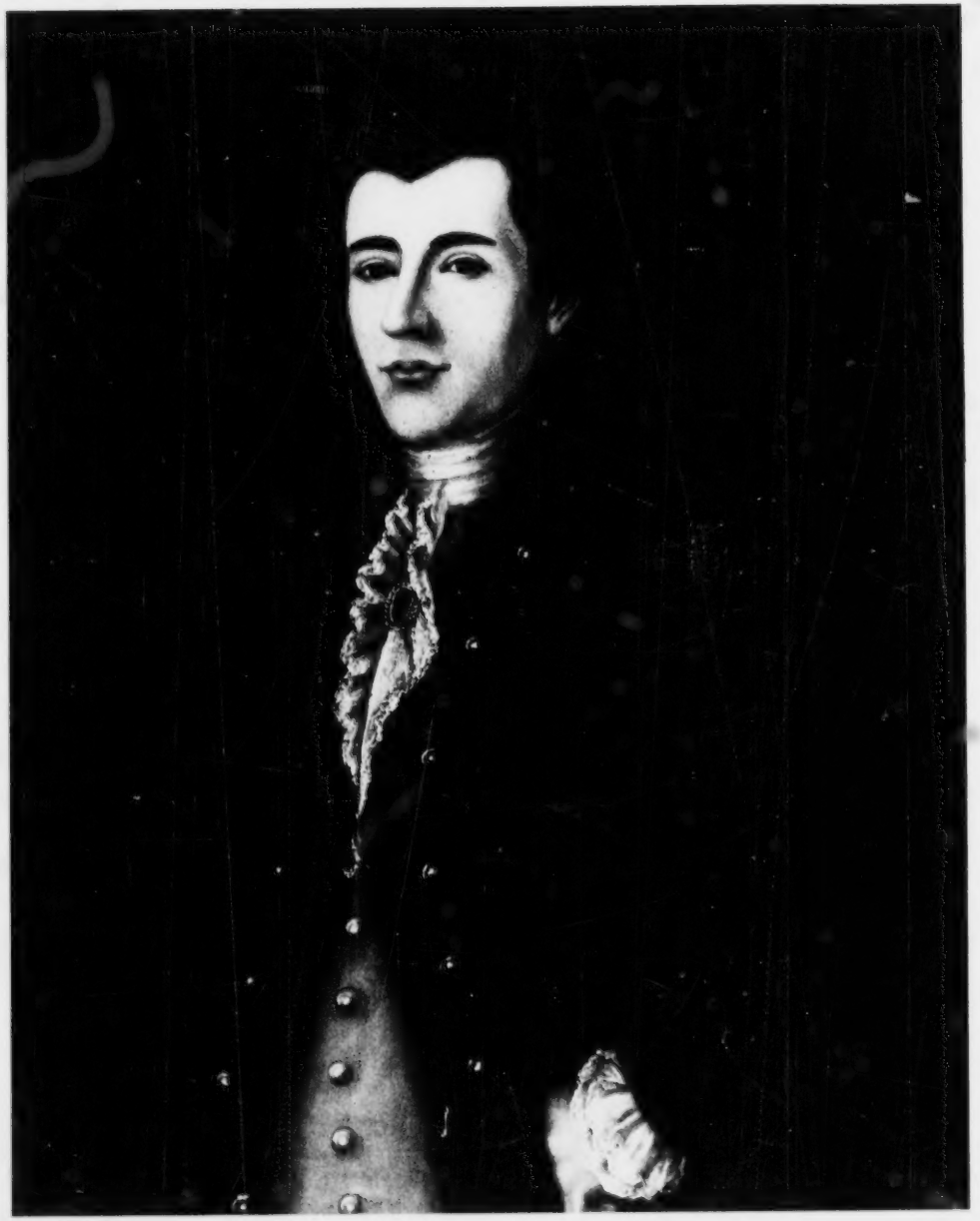
1799, le 2 octobre: «livrez a Mr De Bonne le Portrait en Pied de son grand Cousin dans sa bordure, je lui ait demandé avant hier Seize louis pour le Tableau et un louis dix chelins pour la Bordure, qu'il a promis de me payer le trois novembre prochain».

1799, le 13 novembre: «Reçue du Sieur de Bonne le Payment du Portrait en Pied du Conetable de Les diguierres $ pour sa Bordure Dix sept Louis dix chelins courant.»

1799, le 22 novembre: «payez a Pierre Baillairgé pour Solde de la Bordure de L'esdiguierres . . . .»

(Voir à titre comparatif catalogue no 10)

37



39

38. Portrait de Gaspard Chaussegros de Léry.

Huile sur toile.

Non signée. Attribuée à François Baillairgé.

H. 79.2 cm; L. 64.8 cm.

Musée du Québec.

Journal *de François Baillairgé (1784-1800) — Extraits:*

1786, 19 mai: «Finit hier le portrait de Mr. delerie le perre deffunt; reçue pour aujourd'hui 4 Loüis.»

1787, 14 mars: «Jay travallé hier toute la journée chez Mr. delerie pour retoucher le portrait de son perre et ji travallerez encore toute laprès dinnée aujourd'hui.»

Le Musée du Québec possède trois autres tableaux de la famille de Léry, probablement de la main de François Baillairgé.

39. Portrait de Gaspard-Roch-Georges Chaussegros de Léry (1771-1831).

Huile sur toile.

Non signée. Attribuée à François Baillairgé.

H. 81.9 cm; L. 65.1 cm.

Musée du Québec.

Journal *de François Baillairgé (1784-1800) — Extraits:*

1787, 4 août: «Commencée hier le portrait de Monsieur délérie, jeune hômme de 15, a 16, ans, a raison de quatre Loüis.»

1787, 12 septembre: «Livré à Monsieur Chausse Grôs de Léry, Le portrait de Monsieur Georges son fils; ilia aux Mains quinze jours douvrage, Reçue pour £ 4,, 0,, 0.»

40. Portrait de Marguerite de Lanaudière.
(non illustré).

Huile sur toile.

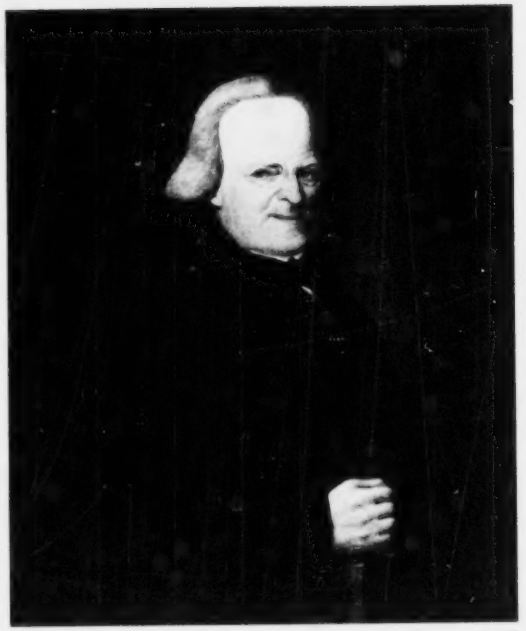
Non signée et sans date. Attribuée à François Baillairgé.

H. 70.5 cm; L. 58 cm.

Musée du Séminaire de Québec.

38

41



42

41. Portrait d'Agathe Tarieu de Lanaudière.

Huile sur toile.

Non signée et sans date. Attribuée à François Baillairgé.

H. 70 cm; L. 58 cm.

Musée du Séminaire de Québec.

Ce portrait, tout comme celui de Marguerite de Lanaudière (catalogue n° 40) est comparable à celui de Madame Amiot, de la collection de Maurice et Andrée Corbeil, Montréal.

42. Portrait du docteur Jacques Dénéchaud, médecin à l'Hôtel-Dieu de Québec.

Huile sur toile.

Non signée et sans date. Attribuée à François Baillairgé.

H. 73.5 cm; L. 61 cm.

Hôpital de l'Hôtel-Dieu, Québec.

44

43. Cadre d'autel (non illustré).

Bois sculpté et doré.

Non signé.

H. 91.5 cm; L. 244 cm.

Paroisse de Saint-Joachin-de-la-Tourelle (Montmorency).

Livre de comptes de la paroisse de Saint-Joachim, 1782: «Payé à Mr Baillairgé pour cadre d'autel... 72£». *Ce cadre d'autel ornait l'ancien tombeau d'autel, remplacé en 1816 par une autre oeuvre de François et Thomas Baillairgé.*

44. Crucifix et chandeliers.

Bois sculpté et doré.

Non signés.

Crucifix: H. 115 cm; L. 40.5 cm.
Chandelier: H. 76 cm.

Paroisse de Saint-Joachim-de-la-Tourelle (Montmorency).

Journal *de François Baillairgé (1784-1800) — Extraits:*

1785, avril: «Le 1. Finit de tourner Les chandeliers de St. geoachin — il y a douvrage au plus 5 jours».

juin: «Le 23. Commencer hier midi les petits anges et guirlandes des chandeliers de St. géoachin».

juillet: «Le 1, hier matin a déjeunée Monsieur jaeson a quittéez les ornements, et finit 16 pieces des pied des taux de Lislette et Commencez les pieds des Chandelliers de St. géoachin».

«Le 9, finit ce soir Les Chandelliers de St. geoachim. Il me coute en tout 15 Louis ½».

«Le 14. Livrer à lhopital genéral les Chandelliers à Mr Corbin».

Octobre: «Le 12. Reçue de Monsieur Corbin le payement des chandelleirs de l'église de St. Géoachin 350 £ 14,, 11,, 8».

45. Saint Joachim (non illustré).

Bois doré et polychrome (autrefois).

Non signé.

H. 42 cm.

Paroisse de Maskinongé.

46. Vierge.

Bois doré et polychrome (autrefois).

Non signé.

H. 43.5 cm.

Paroisse de Maskinongé.

47. Sainte Anne (non illustré).

Bois doré et polychrome (autrefois).

Non signé.

H. 42 cm.

Paroisse de Maskinongé.

48. Saint Joseph.

Bois doré et polychrome (autrefois).

Non signé.

H. 42 cm.

Paroisse de Maskinongé.

Journal *de François Baillairgé (1784-1800) — Extraits:*

1791, 11 juin: «finti Les quatre petittes statues pour le tabernacle du maitre autel des Maskinongé travallée environ 21 journée».

1791, 10 octobre: «recue de Jean baillairgé vingt piastre à compte des statues du tabernacle des masquinongés».

1791, 18 octobre: «Recue du même (Jean Baillairgé) dix sept livres quatre sol pour lentier payement des petites statues faittes pour le tabernacle des masquinongé. Cetoit en tout cent quatre vingt livres, on me fait perdre a ma cotte part huit livres huit sol et me retient trente quatre livres dix sous pour treize jours que jirouar a travallé pour moy au compte de Mon perre».

46 48

49

49. L'Assomption (fragments).

Bois sculpté, polychrome et doré.

Non signé.

Vierge: H. 140 cm; L. 70 cm.
Personnage: H. 90 cm; L. 60 cm.
Personnages: H. 130 cm; L. 56.5 cm.

Paroisse des Éboulements (Charlevoix).

Journal *de François Baillairgé (1784-1800) — Extraits:*

1795, 7 mai: «Convenue avec messire Paquet Prêtre, Curé de la Paroisse des Éboulements: de lui faire, pour la somme de vingt cinq Louis Cour un bas-relief de sept pied de haut, sur six de large; avec un cadre autour: ou il faut représenter dans le haut, une assomption de la Sainte Vierge; et au bas, un espèce de naufrage; dont les gens imploreront la Vierge; qui Cependant ne les regardera pas, il veut que le tout soit simple, sans Confusions, et les groupes bien débrouilliés; le tout sera peint aussi naturellement que possible, avec quelques dorures sur les franges ou rebords des vêtements et sur deux des moulures du Cadre; et le tout a mes fraix, excepté le transport; et il m'enverra l'argent en prenant ici l'ouvrage, a la fin de l'été ou de la navigation, S'il est Possible ou bien le printemps Prochain.»

1796, 20 juillet: «Mr Raphael Paquet curé des Éboulements est venue ici, il trouve son ouvrage a son gout, il ne veut de dorure que comme des especes de rubens aux extremités des Etoffes, et des étoilles sur le voile de la vierge et aussi quelques fleurs sur la robe, et les deux moulures du Cadre en huille comme le reste avec l'entre deux noir. Il enverra le dix d'aoust voir si jaurer bientot finis; il m'a refusée de lârgent aCompte pour achetter l'or.»

1[er] septembre: «finit le bas-relief des éboulements. Travaillée a la sculpture et au cadre Cinquante Six jours, a peindre toutes les figures et le fond, 12, jours a peindre et dorer le cadre 7, jours, a dorer les étoilles sur la robe et sur la voille de la vierge et aussi les bords des manches et des draperies 1 journée ½, il a entré dans les figures 1 livret ¼ d'or, et dans le cadre 7 livrêt fournie Enbois, couleur et or pour 4 louis environ».

1[er] septembre: «Recue de Mr germain aCompte du bas relief des Éboulements, cinquante piastres».

12 septembre: «Mis en caisse le bas-relief des Éboulements (...)»

50. Saint Flavien (voir planche couleurs, page 23).

51. Saint Louis (non illustré).

Bois sculpté, doré et peint.

Non signé.

H. 170 cm.

Paroisse Saint-Louis de l'Île-aux-Coudres.

«C'est M. Lefrançois (curé de 1804 à 1810. G.M.) qui procura à l'église de l'île-aux-Coudres les deux statues que l'on voit dans le fond du choeur. Elles furent faites par M. François Baillairgé, de Québec. La façon coûta L 25.0.0., et la dorure et le transport de Québec à l'île-aux-Coudres, L. 39.4.3. Le prix total de ces deux statues, dont l'une représente saint Louis, patron de l'île, et l'autre, saint Flavien, est de L 64.4.4. Autant que j'en puis juger, elles sont passablement faites, pour un sculpteur canadien de l'époque. Elles sont infiniment supérieures à celles du célèbre Charron, sculpteur de Saint-Jean-Port-Joli, dont Mgr Plessis ordonnait dans une visite pastorale à Sainte-Anne de la Grande-Anse, de chasser hors de l'église les quatre chefs-d'oeuvre. Ces buches *équarries*, par lesquelles on avait prétendu représenter les quatre évangélistes, sortaient de la hache ou du ciseau de M. Charron.»

(Alexis Mailloux (abbé). Histoire de l'Île-aux-Coudres. *Québec, 1879, p. 65).*

52

53

52. Saint Ambroise
(bas-relief d'un banc d'oeuvre).

Bois sculpté et doré.

Non signé.

H. 202 cm; L. 103 cm.

Musée du Québec. Provient de la paroisse Saint-Ambroise de Loretteville.

53. Baptistère (fragment). Le Baptême du Christ.

Bois sculpté, doré et peint blanc.

Non signé.

H. 246.5 cm; L. 127 cm.

Musée du Québec. Provient de la paroisse Saint-Ambroise de Loretteville.

54. Chaire avec bas-reliefs et bustes.

Bois sculpté et doré.

Non signé.

H. 113.5 cm; L. 150.5 cm; Profondeur 105.5 cm.

Musée du Québec. Provient de la paroisse Saint-Pierre et Saint-Paul de la Baie-Saint-Paul.

La chaire date de 1816-1818. Les deux médaillons sculptés en bas-relief représentent le Christ prêchant et Saint Pierre, patron de la paroisse. Les bustes représentent le Christ et la Vierge. Il manque à la chaire l'abat-voix et le cul-de-lampe.

«Québec, 2 février 1816

Monsieur,
J'ai bien de la reconnaissance des bons amis de Monseigneur, ainsi que de ceux de Mr. Demers en ma faveur et je suis de plus très sensible à la bonté que vous avez de me continuer votre confiance. Sitôt la vôtre reçue je m'empresse d'y répondre en vous assurant que je suis prêt à vous faire une chaire de Prédicateur, complette, conforme et en tout semblable à celle que j'ai faite ppour la paroisse de St. Ambroise et où l'escalier est droit comme il le sera à la vôtre pour le prix et somme de quatre vingt dix livres de cours actuel de cette province; c'est le prix que m'a payé la dite fabrique en trois fois et à ma demande Argent comptant. Témoin Messire Desjardins qui en a conclu le marché et en a fait les payements. Cette chaire valait à une estimation cent livres du cours susdit. Mais lui et mois avons tappes à cent cinquante livres même cours pour les deux, la chaire et le banc d'oeuvre:
ainsi La chaire £90
Le Banc d'oeuvre £60 150,, 0 0

Le tout pris a mon atellier, fait en bon bois et sans peinture ni dorure. Au même prix Vous serez bien servi: il m'est impossible de rien rabattre, ou je n'ai fait qu'un modique gain c'est-à-dire payé les matériaux, les ouvriers, vécu médiocrement, et il ne rien est rien resté.

Je suis Monsieur en attendant, bois et outils en mains prêt à vous prouver avec courage et bonne intention que je suis votre obéissant Serviteur

(Signé) Fr. Baillairgé Arte.»

(Archives de la paroisse. Recueil de lettres et de notes 1859-1900)

54

56

55

55. Le Père Éternel.

Bois sculpté, peint blanc et doré.

Non signé.

H. 144.8 cm; L. 178.1 cm.

Musée du Québec. Provient de la paroisse Saint-Pierre et Saint-Paul de la Baie-Saint-Paul.

Cette sculpture est représentée sur le plan du retable de la Baie-Saint-Paul, présenté par François et Thomas Baillairgé en 1818 (voir catalogue n° 64). Ce décor intérieur fut complété en 1828.

56. Saint Paul.

Bois sculpté et doré.

Non signé.

Dimensions totales: H. 193 cm; L. 114 cm.
Médaillon: H. 119.5 cm; L. 79 cm.

Musée du Québec. Provient de la paroisse Saint-Pierre et Saint-Paul de la Baie-Saint-Paul.

Ornait le panneau du dos de la chaire de l'église de la Baie-Saint-Paul. (Voir catalogue n° 54).
Livre de comptes (1774-1825). Archives de la paroisse:

1816. «Pour la chaire à Mr Baillairgé, à compte, cy £ 13,,21,,10».

1817. «Pour parfait payement de la chaire à Mr. Baillairgé cy... £10,78,,10».

57. Saint Étienne

Bois sculpté, doré et peint.
Non signé.

H. 67.5 cm; L. 37.5 cm.

Musée du Québec. Provient de la paroisse Saint-Pierre et Saint-Paul de la Baie-Saint-Paul.

Ce médaillon figure sur le plan proposé en 1818 par François et Thomas Baillairgé pour le retable de la paroisse Saint-Pierre et Saint-Paul de la Baie-Saint-Paul (voir catalogue n° 64).

58. Sainte Apolline

Bois sculpté, doré et peint.
Non signé.

H. 60 cm; L. 37.5 cm.

Musée du Québec. Provient de la paroisse Saint-Pierre et Saint-Paul de la Baie-Saint-Paul.

Ce médaillon figure sur le plan proposé en 1818 par François et Thomas Baillairgé pour le retable de la paroisse Saint-Pierre et Saint-Paul de la Baie-Saint-Paul (voir catalogue n° 64).

59. Saint Luc.

Bois sculpté et doré.
Non signé.

H. 155 cm; Base: 53.7 × 55.2 cm.

Paroisse de Saint-Joachim-de-la-Tourelle (Montmorency).

«Moi François Baillairgé de Cette Ville Architecte, pour Moi et mon fils Thomas Baillairgé mon associé — Propose de faire bien et duement sous l'inspection des dits Messire Robert et Ranvoyzé Prêtres, « selon les Plans, Modèles Devis Présentés démontrant les dits ouvrages en bon Bois et de bonne manière, les Posant en place «-«-« Les lambris d'architecture « tout leurs divers ornements Moyennant et pour les Sommes posées à chacun d'eux « comme ci dessous...

Savoir:
Quatre statues des Évangelistes assis entre les dit piédestaux, avec leurs attributs « de 6 pi... « 60.

(ASQ. Paroisses diverses, n° 85. Ouvrages du choeur de l'Église paroissiale de St Joachim Côte de Beau-pré près Québec. 18 mars 1816).

57

58

59

60. Dessin du banc d'oeuvre de Notre-Dame de Québec (voir planche couleurs, page 24).

61. Projet de maison de réforme (plan).

Papier sur toile et encres.

Signé et daté Inscription: «Plan d'une maison de travail de plaisir et de correction — Placée dans un champ que les prisonniers cultivent pour en... (illisible) leur nourriture... Imaginé par Joseph Fras Perreault, Ecuier greffier, dessiné par François Baillairgé architecte.»

H. 135 cm; L. 81 cm.

Archives du Séminaire de Québec.

Ce plan a été donné au Séminaire de Québec en 1914 par la famille Perrault.

«En 1803, pendant la 3ème parlement, dont il était membre, la Législature de Québec passa un acte pour établir une maison de réforme pour les vagabonds. Ce premier essai, auquel il concurrut, faut de mieux, ne lui semblait pas devoir réussir, soit par le manque d'ornanisation suffisante, soit par l'exiguité des ressources allouées, nécessaires au succès. En effet, il ne produisit aucun résultat appréciable.

Sur ces entrefaites, M. Perrault conçut le projet d'ajouter une ferme modèle à la maison de réforme, dans le double but de réformer les délinquants, en les occupant aux travaux utiles, propres à les ramener à une meilleure vie, et en même temps de procurer à l'établissement les produits d'une exploitation agricole bien dirigée.

En 1806, il avait élaboré tout le système de la création et de la direction de cette double entreprise. Il en fit préparer les plans et devis par Maitre Baillairgé, architecte. Ce plan, qui existe encore, est demeuré au greffe de la Cour, à Québec. Il porte la date du 12 février 1807, et comprend deux divisions principales et complètes, l'une pour les hommes et l'autre pour les femmes, avec tous les édifices et accessoires requis, tant pour la ferme que pour l'internement des repris de justice.

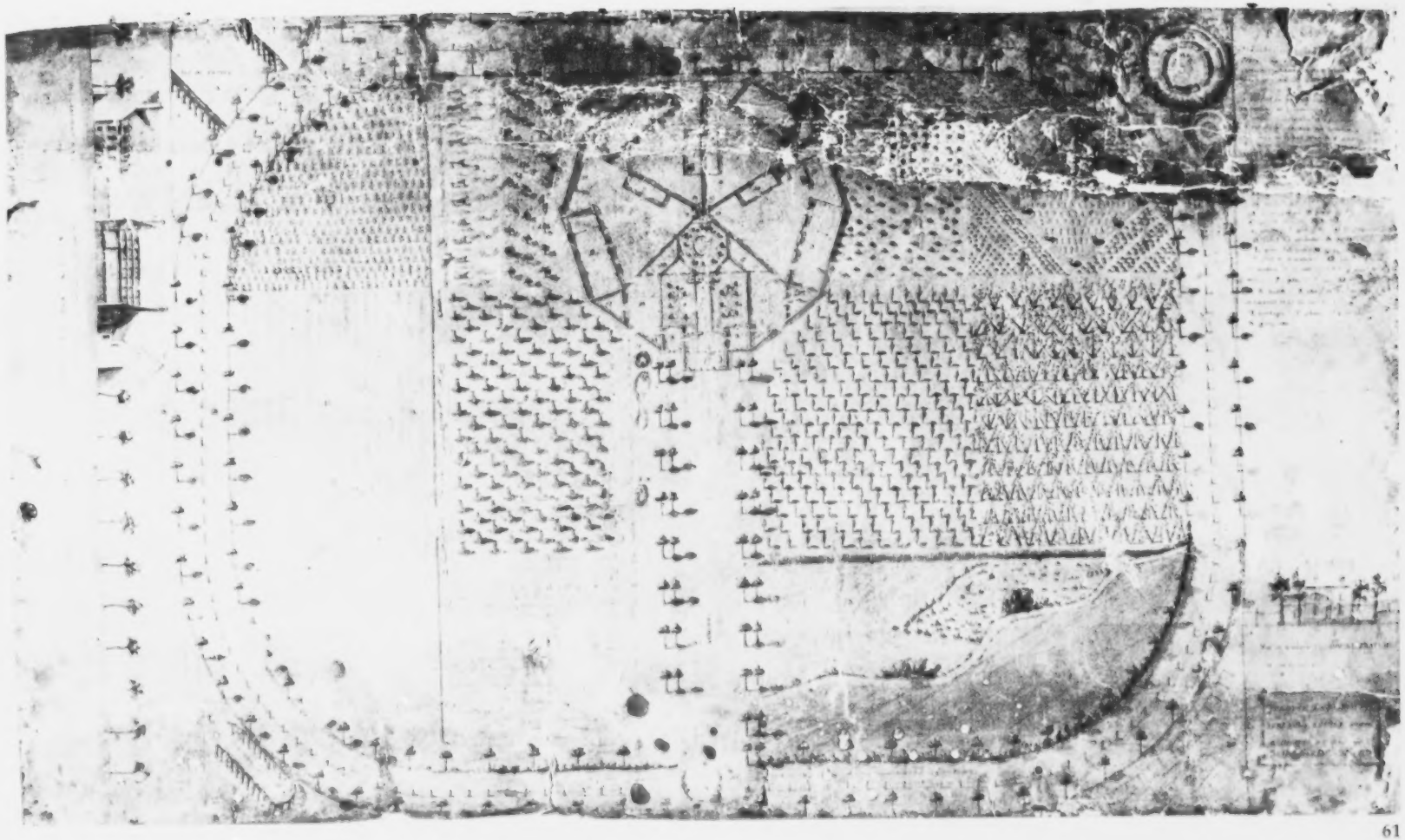
Afin d'y intéresser le public et le porter à suivre les progrès agricoles, comme enseignement pratique, il avait prévu à l'attirer là par des amusements divers disposés aux quatre angles de la ferme, de manière toutefois à ne pas nuire aux règles de la régie, ni aux occupations des internés. On y proposait des jeux de peaumes, de quilles; des cafés, restaurants, des vérandas, salle de danses et autres amusements. Le pourtour formait une grande promenade pour les voitures, avec une autre parallèle pour les piétons, et une lice, en dehors pour les courses.

Le projet de loi dressé par M. Perrault, pour mettre le tout en opération, est volumineux et se trouve actuellement entre les mains de M. Bender, à Montmagny. Un établissement fondé sur ces bases pourait comparer favorablement avec ceux qui ont été fondés depuis.

Malgré l'importance de ces deux projets, la Législature ne leur donna pas son concours, et le public, par indifférence, n'offrit aucun encouragement à l'enseignement agricole. Le pays n'était pas assez avancé pour attacher une importance sérieuse à de tels projets, et il était difficile d'atteindre l'esprit de la population, par le défaut de journaux répandus parmi elle, et, à cause de son peu d'éducation».

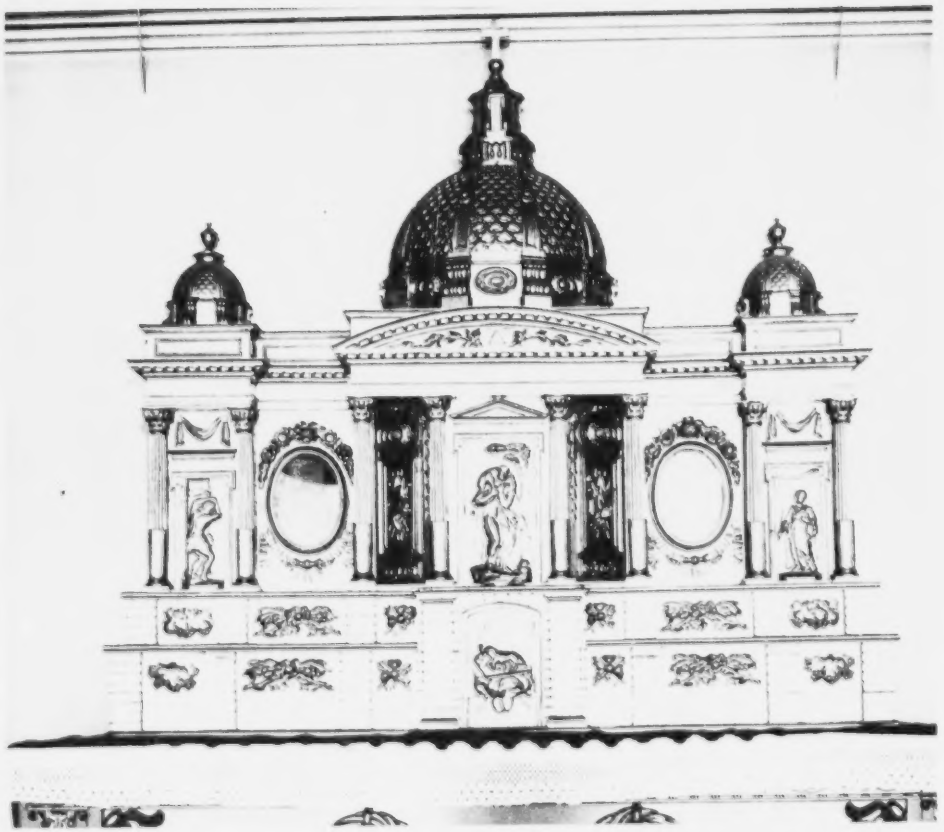
Après la mort de M. Perrault, l'Asile Champêtre fut vendu à M. Jacques Blanchard, qui y fit divers agrandissements. Passé ensuite en d'autres mains, il fut détruit par un incendie vers 1890, et il n'en reste aucun vestige. Le voisin du côté est a acquis le front de l'emplacement pour agrandir son jardin sur la Grande-Allée. Le reste, divisé en lots à bâtir, reste en jachère. On n'y voit plus que deux ou trois vieux arbres rabougris pour rappeler les anciennes plantations.»

(P.B. Casgrain. La vie de Joseph-François Perrault. Québec, 1898, p. 77-78).



61

62



63

62. Plan de tabernacle pour la paroisse de Sainte-Marie-de-Beauce.

Non signé et sans date. Attribué à François Baillairgé.

Encre et lavis sur papier.

H. 49 cm; L. 50 cm.

Paroisse Sainte-Marie-de-Beauce.

En 1811-1812, François Baillairgé exécuta pour la paroisse trois autels, dont celui qui figure sur ce plan, le maître-autel.
(Archives de la paroisse. Livre de comptes 1766-1831, 1811 et 1812).

63. Tabernacle de maître-autel.

Bois sculpté et doré.

Non signé.

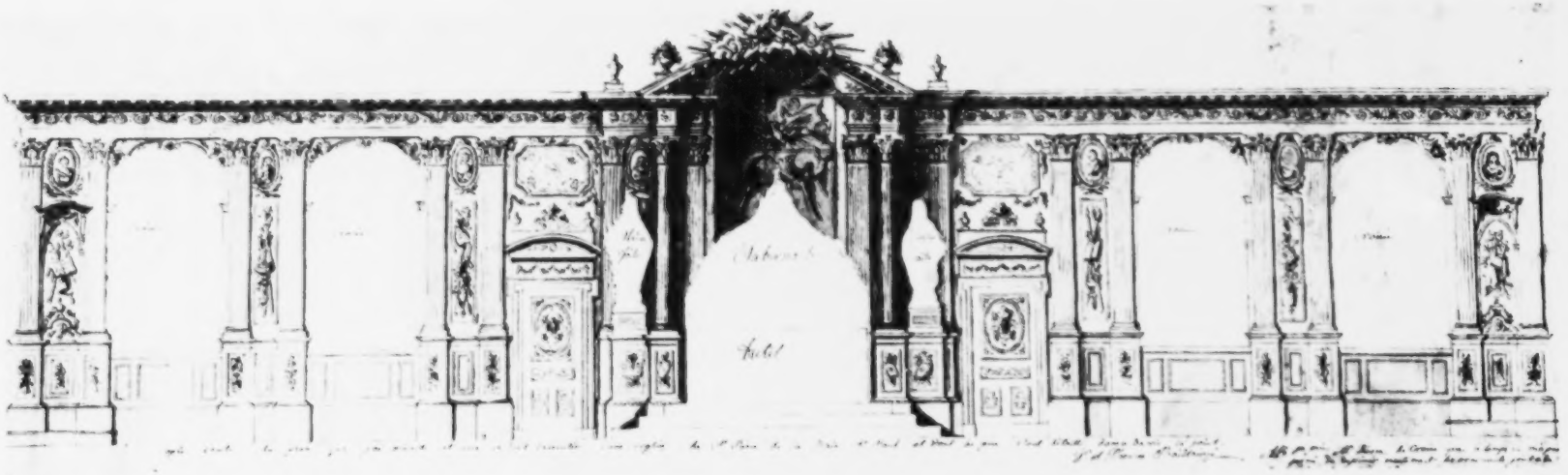
H. 232.5 cm; L. 222.5 cm; Profondeur: 72.5 cm.

Paroisse Saint-François de Beauceville.

«Le Révérend Mr. J. *Olivier Chèvrefils* succéda au révérend Mr Bélanger. Né à la Baie St-Paul, il était prêtre depuis huit ans quand il arriva à St-François.

Son administration, qui dura deux et demie, est signalée surtout par l'achat d'un ciboire en argent, par la confection d'un banc-d'oeuvre, d'une chaire et d'un maître autel. L'autel mérite mention spéciale. Il a été construit à Québec par Mr François Baillairgé, architecte sculpteur, sur le plan de celui de l'église paroissiale de Québec. La dorure a été posée par les Dames Religieuses de l'Hôpital Général de Québec. Il a coûté $580.00 et date de 1815. Quoique de dimension peu considérable c'est un beau morceau d'architecture qui a été le principal ornement de l'église bâtie par Mr Lamothe et qui, transporté plus tard dans la nouvelle église bâtie en 1857, a servi jusqu'en 1888. Cet autel, vieux d'au delà de 75 ans, a alors cédé sa place à un autre plus considérable et il a été placé après réparation à la dorure, dans la sacristie nouvellement agrandie».

(Benjamin Demers. Notes sur la paroisse de St-François de la Beauce. *Québec, 1891, p. 29).*



64

64. Plan du retable de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de la Baie-Saint-Paul.

Encre et lavis sur papier.

En bas à droite: Fr. et Thomas Baillairgé. Inscription: «copie exacte du plan que j'ai présenté et que je doit exécuter dans l'église de St-Pierre de la Baie St-Paul». «NB je prie Mr Lièvre de croire que le temps ne m'a pas permi de dessiner exactement les ornements joint a la petitesse du plan. FB.»

H. 19.5 cm; L. 95.3 cm.

Musée du Québec. Provient de la paroisse Saint-Pierre et Saint-Paul de la Baie-Saint-Paul.

«Je vous envoye un plan tel qu'il conviendrait au meilleur de mes connaissances. Dans votre Sanctuaire et d'après l'avis de Mr. le Supérieur nous avons fait entrer vos statues dans le retable de l'autel chaque côté des collones, ce qui je crois aussi, ferais très bien, comme vous pouvez le voir au plan où j'ai distingué le centre ou retable de l'autel par une couleur différente de celui du choeur... Comme il pourrait arriver que vous trouvassiez ce prix haut comparé au premier dessein que je vous ai donné ayer la bonté de comparer les deux desseins et vous verrez 1° que dans ce premier il aurais fallu que le retable du reste du choeur passa derrière et par conséquent eut couté plus cher ou les collones isolées dont il était composé qui demandoit un joud 2° que celui-ci a six pilastres et chapiteaux de plus 3° qu'il y a dans celui-ci une corniche, gloire avec figures 4° qu'il faut un fond d'assemblage qui porte l'architecture ce qui n'étais point dans l'autre...»

(Archives de la paroisse. Lettre de François Baillairgé, 27 octobre 1818. Recueil de lettres et de notes (1859-1900).

65. Plan-relevé des Trois-Rivières (non illustré).

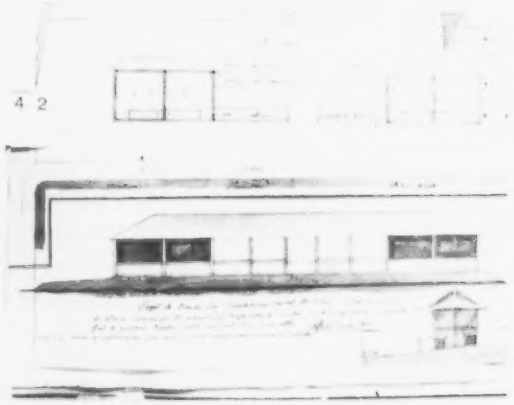
Papier sur toile et encres.

Signé et daté en haut à gauche. Inscription «Bourg des Trois-Rivières selon le plan relevé par Messire Noiseux Prêtre, grand Vicaire au dit Bourg: réduit à moitié de dimension par F. Baillairgé de Québec Architecte pour l'usage de la Commission de la Batisse de la Prison du District des Trois-Rivières en Mai 1816. FB».

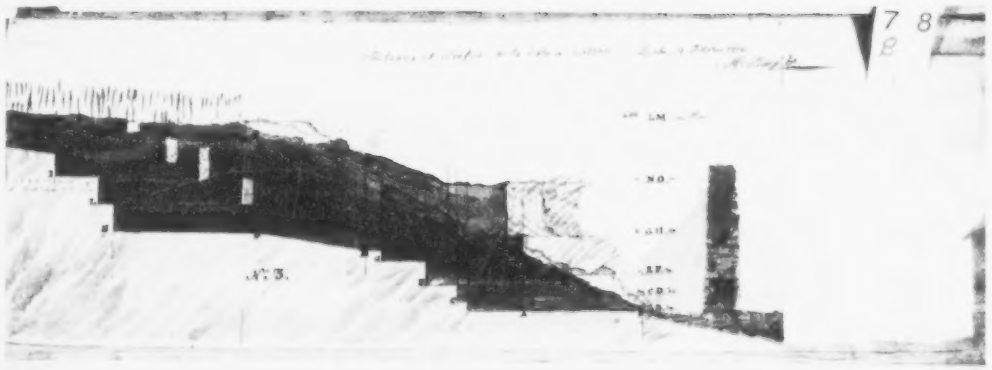
H. 48 cm; L. 68 cm.

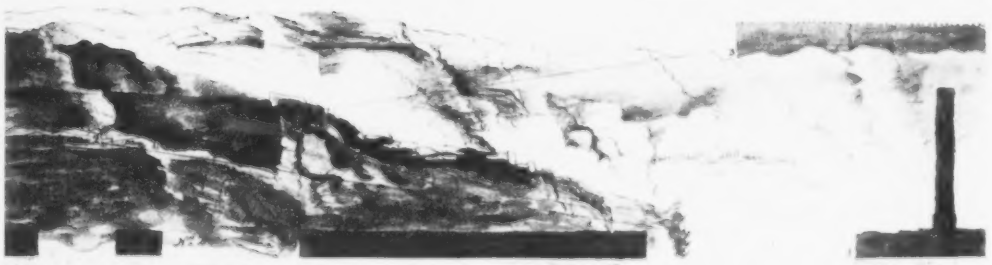
Archives publiques du Canada, Ottawa.

Ce plan a été dressé pour inventorier les emplacements disponibles pour la construction d'une prison.



66





67 68

66. Projet de halle pour le marché Finlay.

Encre sur papier, lavis.

Signé et daté au bas. Inscription: «Projet de Marché sur l'Emplacement vacant sur le quai derriere les maisons de McCallum, Samson et Blumhart à la Basseville de Québec, accompagnant le Rapport fait le quatorze Octobre Mille huit cent seize à cet effet. F. Baillairgé arte».

H. 35 cm; L. 43 cm.

Archives de la Ville de Québec.

Dessin réalisé par François Baillairgé, Trésorier des Chemins de Québec (1812-1828).

67. Élévation de la Côte à Cotton, n° 2.

Encre et lavis sur papier.

Signé et daté: «Québec 21 octobre 1816. F Baillairgé, arte».

H. 23 cm; L. 54 cm.

Archives de la Ville de Québec.

Dessin réalisé par François Baillairgé, trésorier des Chemins de Québec (18 -1828).

68. Sections et profils de la Côte à Cotton, n° 3.

Encre et lavis sur papier.

Signé et daté: «Québec 21 Octobre 1816. F Baillairgé, arte.»

H. 19 cm; L. 54 cm.

Archives de la Ville de Québec.

Dessin réalisé par François Baillairgé, Trésorier des Chemins de Québec (1812-1828).

69

69. Plan de la Côte à Cotton

Encre et lavis sur papier.

Signé et daté: «Québec 21 octobre 1816. F Baillairgé, arte».
Inscription: «Côte Projettée sur l'Emplacement dite la Côte à Coton».

H. 51 cm; L. 55 cm.

Archives de la Ville de Québec.

Dessin réalisé par François Baillairgé, Trésorier des Chemins de Québec (1812-1828).

«... Moi François Baillairgé Architecte mesuis exprès transporté sur les lieux... Mesuré, Nivelé, pris des profils, et le plan général de la partie du Coteau Ste. Geneviève dite la Côte à Cotton laquelle il propose (Gaspard Massue) dans sa pétition être travaillée de sorte à en faire une rue servant de Communication aisée entre les deux faubourgs St. Jean et St. Roch...» *(AVQ. juridiction de Police et de Voirie. Rapport de l'expert, 20 octobre 1816, C 344.10-1816 — Vol II, n° 78).*

II. TEXTES

La formation de François Baillairgé à Paris[1]

Le problème posé par l'oeuvre picturale de François Baillairgé[2]

La naïveté apparente des peintures de François Baillairgé s'accorde mal avec le fait que l'artiste avait étudié plus de deux ans à l'Académie Royale de Peinture et Sculpture de Paris[3]. Toutefois, un examen plus attentif de son oeuvre picturale révèle des indices de cette formation académique. On ne doit pas considérer Baillairgé comme un peintre primitif mais plutôt comme un peintre de style académique, formé au temps de Louis XVI dans une école d'art que nous qualifierons sans hésitation comme la meilleure dans le monde à cette époque. Le problème que pose l'interprétation de l'oeuvre picturale de l'artiste tient au fait que celui-ci dut quitter Paris précisément au moment où il abordait l'étude de la peinture, mais possédait déjà une grande habileté dans le dessin et une bonne connaissance de la sculpture. Sa faiblesse réside au plan de la technique picturale. On ne s'étonnera donc pas de trouver des variations de qualité dans l'oeuvre d'un artiste à la fois dessinateur accompli et peintre débutant.

Dans l'Europe du XVIIIe siècle, le dessin était le véritable fondement de la peinture et de la sculpture. Par rapport à l'art du dessin, celui de la peinture ajoutait la couleur, s'appliquait à une surface plus grande et exigeait la technique propre au pinceau. C'est précisément quant à ces trois caractéristiques que la peinture de Baillairgé s'avère imparfaite: la couleur en est terne, la plupart des grandes compositions sont étrangement vides et dans le rendu des figures, le pinceau trahit la subtilité du dessin. On pourrait suggérer d'autres facteurs pour expliquer l'apparente naïveté des tableaux de Baillairgé, comme le manque de talent, des activités trop diverses pour permettre la maîtrise de la seule peinture, la carence de matériel due à la guerre avec la France qui nuisait au commerce maritime. Ces hypothèses sont raisonnables, mais elles n'empêchent pas de penser que si François Baillairgé avait pu terminer ses études à Paris, on aurait connu de lui des tableaux nettement meilleurs et plus intéressants que ceux qu'il a exécutés.

De plus, l'oeuvre picturale de François Baillairgé est moins captivante que son oeuvre sculpturale. Ceci est attribuable en partie au fait qu'il étudia plus longuement la sculpture que la peinture à Paris. D'autre part, même s'il n'a pas étudié l'architecture à Paris, ayant appris cet art auprès de son père à Québec, et à l'aide de traités d'architecture après son retour de Paris, on peut affirmer qu'il était également plus accompli en architecture qu'en peinture. La question s'impose donc de savoir si ses études à Paris auraient pu influencer sa pratique de l'architecture. Nous serions porté à répondre par l'affirmative, car au XVIIIe siècle, cet art dépendait de la précision du dessin; cette précision (appelée «correction» à l'Académie) était le *sine qua non* de la réussite du dessin académique. En un mot, François acquit surtout l'habitude de la précision du dessin par ses études à Paris. Il apprit à traduire ses idées en lignes.

Notons que la qualité d'une sculpture, plus que celle d'une peinture, dépendait très étroitement à l'époque de la valeur du dessin préliminaire. En archi-

tecture comme en sculpture, le dessin avait une telle importance qu'une fois tracé, il servait de plan à un ouvrage dont l'exécution pouvait être largement confiée à un ou plusieurs assistants. François Baillairgé peignait tout comme un apprenti, suivant un carton de maître dessinateur; mais il était à la fois le maître dessinateur et l'apprenti peintre, comme on le constate facilement en comparant son dessin pour le tableau de la Résurrection (catalogue no 31) avec le tableau lui-même. En tant que peintre, il n'était pas à la hauteur de ses propres dessins. Toutefois, Baillairgé pouvait se montrer d'une habileté surprenante quand il travaillait en miniature, où le pinceau s'apparente davantage au crayon et l'échelle est la même qu'en dessin. Au contraire de la peinture de grande dimension, la miniature rend facile la comparaison des couleurs permettant au peintre sans connaissances théoriques du coloris d'agencer les tons jusqu'à atteindre le résultat souhaité. Effectivement, Baillairgé nous dit qu'il a retravaillé quatre fois son autoportrait en miniature de 1784[4]. Quant au portrait en miniature de son fils Thomas, il constitue un exemple parfait de cet art pictural, on ne peut rien lui reprocher (catalogue no 33).

On aurait tort de conclure que François Baillairgé fut mauvais peintre, car si certaines de ses toiles sont mauvaises, d'autres sont excellentes. On constate pourtant que la qualité de son oeuvre picturale relève surtout de la maîtrise du dessin. Nous allons suivre le déroulement des études du jeune François Baillairgé à Paris pour documenter cette affirmation.

L'organisation du voyage

On peut se demander pourquoi François Baillairgé choisit d'étudier à Paris et comment il put entreprendre le voyage avec la certitude qu'il serait accepté à l'Académie. Ces questions s'imposent avec d'autant plus d'insistance que Baillairgé quitta Québec durant la guerre entre l'Angleterre et la France. De plus, il semble que le père eut de la difficulté à subvenir aux besoins de son fils pendant le séjour de celui-ci à l'étranger. Il aurait été plus raisonnable de se rendre à Londres pour étudier avec Benjamin West, le loyaliste américain qui se hissa au sommet de l'art officiel anglais et qui se montrait très accueillant envers les jeunes qui traversaient l'Atlantique pour étudier avec lui. François parlait déjà l'anglais. Il dut passer par Londres pour gagner Paris. Évidemment, traverser d'Angleterre en France en période de guerre ne se faisait pas sans l'intervention d'une puissante autorité. Les documents nous permettent d'affirmer que ce sont des membres du clergé catholique qui ont tenu à ce que leur protégé reçoive une formation loyaliste *française*.

À l'âge de dix-huit ans, soit durant l'année qui précéda son départ pour la France, François suivit un cours de mathématiques donné au Séminaire de Québec par M. Bédard, «Prêtre du Séminaire des Missions Étrangères établi à Québec»[5]. Le Séminaire des Missions Étrangères, qui avait son siège principal à Paris, était la maison-mère du Séminaire de Québec. Une correspondance, sans doute acheminée par des navires anglais, maintenait la liaison même en temps de guerre.

Il est fort probable que M. Bédard ait rendu possible, sinon conçu, le voyage de François, car celui-ci devait étudier à Paris sous la protection des Missions Étrangères. M. Bédard était aussi «Directeur et Procureur du Séminaire à Québec»[6]. Au sujet de François Baillairgé et de ses études à l'étranger, il correspondait avec l'abbé François Sorbier de Villars, «Prieur et Vicaire général (à Paris) de l'évêché de Québec» et «Directeur du Séminaire des Missions étrangères à Paris»[7]. M. de Villars devait veiller sur les études et sur la conduite de François à Paris, en même temps qu'il lui transmettrait les fonds nécessaires pour ses études et son entretien et lui servirait de protecteur auprès de l'Académie[8].

François quitta Québec le 26 juillet 1778 à l'âge de dix-neuf ans. Comme formation préalable, il avait notamment fait des études de dessin chez le compagnon de son père, Nicol, un ingénieur, et suivi un cours de sculpture d'Antoine Jacson qui travaillait également avec son père. Avec ce dernier, il avait étudié l'architecture; enfin, il avait reçu des cours de mathématiques de M.M. Bédard et Lahaille, prêtres et professeurs au Séminaire de Québec[9].

L'étudiant arriva à Paris le 19 septembre 1778 après un voyage de cinquante-six jours, comprenant un court séjour à Londres[10]. Il avait l'intention de travailler comme garçon de boutique afin de pouvoir étudier à temps partiel. Il semble qu'il soit allé voir M. de Villars avant de chercher un emploi et que ce dernier l'ait placé chez un sculpteur qui n'appartenait pas à l'Académie, Jean-Baptiste Stouf, chez qui il fut logé (rue de Sèvres) et avec qui il étudia. Stouf expliqua à M. de Villars que François perdrait son temps à travailler dans une boutique, et «qu'il valloit mieux qu'il commencât son apprentissage en entier»[11]. C'est ce que fit François et M. de Villars put dire que «son maître est fort content de lui».

Dans la même lettre, il ajoute: «Si son père ne pouvoit pas continuer longtemps la dépense qu'il est obligé de faire à Paris, vous auriés la bonté de m'en donner avis». Ceci pose le problème du financement du séjour du jeune Baillairgé à Paris.

En tenant compte des diverses informations que nous possédons, nous croyons que le financement s'effectuait de la façon suivante. Au début du séjour parisien de notre artiste, son père assumait les frais de son entretien et de ses études. Jean II Baillairgé devait remettre l'argent au Séminaire de Québec, lequel, par l'intermédiaire de l'abbé Gravé qui avait pris la relève de M. Bédard, le faisait parvenir à François, probablement grâce à une communication de crédits par écrit et sans qu'un véritable transfert d'espèces ou de monnaie ait eu lieu[12]. En recevant l'avis qu'un montant avait été versé à Québec, M. de Villars remettait la même somme à François, inscrivant un débit dans le livre de comptes de Paris de telle sorte que ce montant fût enlevé des fonds destinés au Séminaire de Québec.

Dès que M. de Villars eut pris confiance en François à force de le connaître, de le voir travailler et de savoir que son professeur était satisfait de lui, il n'obligea plus Jean II Baillairgé à payer au fur et à mesure, confiant que celui-ci rembourserait le Séminaire de Québec au retour de François. Il enverra périodiquement des duplicata à Québec et chargera François lui-même de rapporter en 1781 les livres de comptes des années 1778, 1779 et 1780. Dans une lettre, M. de Villars explique à son correspondant de Québec: «Vous verrés ce qu'il a reçu ici de vos fonds»[13].

Juste cinq jours après son arrivée à Québec, François se rendit au Séminaire avec 608 livres qu'il a eues, nous supposons, de son père. Il est indiqué dans le livre de comptes du Séminaire à la date du 29 août 1781: «Recette: De François Baillairgé (sic) qu'il avait reçu de M.r de Villars sur les fonds de France 608»[14]. L'année suivante, à la date du 28 juin, on trouve dans le même duplicata, l'indication: «De M.r Baillargé fils à compte de ce qu'il a reçu étant à Paris de M.r Villars 807»[15]. Comme on ne trouve pas d'autres indications dans

ces mêmes livres de comptes, on conclut que le remboursement des frais portés au livre de comptes s'éleva à 1415 livres. Dautre part, c'est M. de Villars qui fournit le montant de passage du retour[16].

Gérard Morisset parle d'une période obscure dans la vie de François Baillairgé, depuis son retour en 1781 jusqu'à son mariage en 1787. Quoique nous ayons des indices de l'activité de François à compter de 1784, il paraît probable qu'il ait passé un certain temps à vivre chez son père, à la fois pour mettre en pratique les connaissances plutôt théoriques acquises à Paris et pour le récompenser de l'aide financière dont il avait bénéficié. Il est possible qu'il ait continué à ce moment-là sa formation en architecture, une science qu'il n'avait pas étudiée à Paris[17].

Les études de François Baillairgé à l'Académie Royale de Peinture et Sculpture de Paris

Au XVIII^e siècle en France, l'éducation académique dans les arts de la peinture et de la sculpture se déroulait en une série d'étapes qui devaient se poursuivre d'une façon logique. Selon la théorie de l'éducation académique en vigueur à l'époque, toutes les étapes étaient fondées sur l'étude d'un seul objet: le corps humain, de sexe masculin, et généralement nu. Le débutant pouvait avoir de huit à douze ans. Il commençait à suivre des leçons en dehors de l'Académie en copiant des dessins de son maître. Ces dessins, au début, représentaient les parties du corps humain, puis le corps entier. Que le débutant ou «rapin» veuille devenir peintre ou sculpteur, il devait commencer par le dessin, n'accédant à la pratique de son art qu'à un niveau plus avancé.

Après avoir complété la période de copie, qui pouvait durer un an ou deux, l'élève abordait l'étude de la «ronde-bosse» c'est-à-dire qu'il dessinait des parties du corps d'après des moulages en plâtre et plus tard le corps entier. Dès que son maître de dessin le jugeait suffisamment habile, il accédait à «l'étude d'après la nature», c'est-à-dire d'après modèle vivant. Normalement l'élève avait environ seize ans à ce moment-là.

Les responsables des ateliers ne pouvaient pas toujours se permettre d'engager un modèle vivant; ils envoyaient donc leurs élèves avancés à l'école de l'Académie, qui consistait en une grand salle de pratique commune. L'enseignement se limitait aux conseils occasionnels du professeur de service. Les étudiants qui voulaient devenir peintres dessinaient tandis que les futurs sculpteurs modelaient leur sujet en bas-relief dans de l'argile. Tous les dessins (appelés «académies dessinées») et tous les bas-reliefs avaient le même sujet: le modèle vivant, qui tenait une même pose cinq ou six jours par semaine, à raison de deux heures par jour. Tout le monde travaillait un même dessin ou relief jusqu'à la fin de la pose.

Les étudiants ne cessaient pas de fréquenter l'atelier de leur maître de dessin après avoir accédé à l'école de l'Académie; ils y étaient même obligés faute de quoi ils perdaient le droit d'entrer à l'école de l'Académie. Pour les étudiants rendus à ce niveau, les ateliers d'enseignement servaient de lieux de perfectionnement en peinture, en sculpture ou en gravure, disciplines que l'Académie n'enseignait pas. Pourtant, l'institution présentait deux cours obligatoires pour tous les étudiants, l'un sur l'anatomie et l'autre sur la perspective. Nous y reviendrons plus loin.

Voilà donc François placé par M. de Villars chez le sculpteur Jean-Baptiste Stouf (1742-1826). À l'âge de 36 ans, Stouf était encore un étudiant, revenu de l'École de Rome (une succursale de l'Académie de Paris) l'année même de l'arrivée de François. Il ne sera reçu membre de l'Académie que sept ans plus tard, en 1785[18]. Pratiquement, le seul moyen pour un artiste non membre de l'Académie de gagner sa vie était l'enseignement privé. Il est certain que François fut un des premiers élèves de Stouf, avec son compagnon d'études, Chaudet, dont nous possédons quelques dessins. Stouf s'avérera très peu actif dans le domaine de l'enseignement, car à partir de sa réception à l'Académie jusqu'à la Révolution française, il enverra seulement quatre élèves à l'école, alors que d'autres en enverront une cinquantaine durant la même période.

Après seulement cinq mois de séjour à Paris, François est admis à l'école de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture. On possède de lui des dessins d'après modèle vivant; peut-être a-t-il fait aussi du modelage comme étudiant en sculpture chez Stouf. Il a donc parcouru en cinq mois une étape que les autres «rapins» eussent facilement mis cinq ans à faire. Il a sûrement passé ces cinq mois à étudier les éléments du dessin, comme on le voit par les dessins académiques qu'il a rapportés de Paris. Le Musée du Québec possède cette collection de dessins, dont la plupart seraient de la main de François Baillairgé. La collection nous permet de constater que Baillairgé a reçu la formation typique de l'époque et d'évaluer les progrès qu'il a accomplis par rapport à ses confrères dans les ateliers d'enseignement à l'école de l'Académie.

La collection du Musée du Québec comporte également une série de gravures «à la manière du crayon» destinées à servir de modèles aux élèves débutants et représentant des parties du corps, le corps entier, des sculptures antiques, etc... Ce fut à partir de telles gravures que François apprit les éléments du dessin. On y trouve aussi quelques essais, sûrement de la main de François, où il se révèle un dessinateur encore hésitant, comme ce dessin incomplet visant à construire l'image d'un visage barbu selon un système de cercles (catalogue no 5). C'est peut-être l'ébauche d'un deuxième dessin où le même sujet est achevé.

Dans la même collection, on trouve trois dessins du même sujet, un buste de femme, dont l'un, exécuté d'après ronde-bosse, témoigne de la deuxième étape de la formation de François. Les proportions du premier dessin sont ratées et on y voit, semble-t-il, les corrections du maître. Le second, exécuté à la sanguine, fait preuve de progrès techniques importants. Dans le troisième, le modèle est vu de face (ce qui confirme qu'il s'agit de la ronde-bosse); ici, le dessinateur a presque atteint la maîtrise de sa technique (catalogue no 7, no 8). Un autre dessin consiste en une étude de draperie, sujet obligatoire pour tout «rapin». Cette étude avait probablement été exécutée d'après mannequin, car la main gauche manque et la tête et les autres membres sont très sommairement indiqués (catalogue no 12).

La troisième étape, le modèle vivant, est illustrée dans le porte-folio, par trois études, dont une en couleur dessinée au pastel (catalogue nos 13, 14, 19). Si ces études sont de la main de François, ce qui nous paraît probable vu les progrès manifestés par rapport aux autres dessins, nous pouvons affirmer qu'il fit un grand chemin dans relativement peu de temps. S'il n'atteint pas à la virtuosité, l'artiste est au moins aussi compétent que ses confrères qui ont bénéficié d'une pratique bien plus longue que la sienne.

Problèmes concernant les études de François Baillairgé

On sait que François Baillairgé est allé chez Stouf étudier la sculpture: M. de Villars l'affirme. Que l'on ne trouve que des dessins comme preuve de son

passage chez Stouf n'a rien de surprenant car l'étude de la sculpture commençait invariablement par celle du dessin. D'ailleurs, les meilleurs dessinateurs parmi les membres de l'Académie étaient souvent des sculpteurs (tel Bouchardon) ou des graveurs (tel Cochin fils) plutôt que des peintres; en effet, la sculpture et la gravure exigeaient une plus grande précision d'exécution que la peinture et il n'y était point question de couleur pouvant créer «l'effet» aux dépens de la «correction». Les étudiants en sculpture ajoutaient à la pratique du dessin celle du modelage de bas-reliefs en terre glaise, une fois rendus au niveau de l'étude «d'après nature» (le modèle vivant). Leurs modelages devaient ressembler de très près aux «académies dessinées» comme celles que nous possédons de la main de François Baillairgé. Aucun de ces bas-reliefs ne nous est parvenu car l'Académie n'en gardait pas. Il est fort probable que François ait appris à se servir de cette technique de modelage du bas-relief; ceci expliquerait le fait qu'on trouve si peu de dessins d'après modèle vivant dans son porte-folio[19].

Chez Stouf, il avait l'occasion de pratiquer d'autres techniques de sculpture, car son maître lui faisait tailler de petites statues exécutées sur commande. Au verso d'un dessin que François a rapporté de son voyage, on trouve un croquis accompagné de la description suivante: «esquisse des petits anges que j'ai taillés en bois de chêne, sous la direction de M.r Stouf, pour la Chapelle du côté de l'évangile dans l'Eglise des Missions Etrangères à Paris en 1780. F.B.» (catalogue no 21). On suppose que M. de Villars, directeur de cet établissement, fit personnellement cette commande, donnant à Baillairgé l'occasion d'une pratique qui lui serait utile pour sa carrière future à Québec. Stouf devait sans doute apprécier la présence dans son atelier d'un élève qui lui apportait ainsi du travail rémunérateur. Quant à M. de Villars, il pouvait de la sorte vérifier les capacités de son protégé et pressentir la valeur de ses travaux futurs à Québec.

Malgré certains aspects assez exceptionnels de sa situation, François Baillairgé, laissé à lui-même, n'aurait pas pu concurrencer sérieusement les autres élèves qui fréquentaient l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Un problème majeur se posait, celui des places dans la salle d'étude, lesquelles étaient accordées selon un ordre de mérite déterminé lors des concours semi-annuels de «places». Ceux qui se classaient les derniers s'assoyaient dans le fond de la salle, si loin du modèle qu'ils ne pouvaient guère espérer profiter de la pratique journalière. Ceux, par contre, qui bénéficiaient de places plus rapprochées du modèle étaient presque assurés d'avancer plus vite que les autres et, par conséquent, de garder une meilleure place. A l'intérieur d'un tel système, François aurait eu peu de chances d'acquérir l'habileté dans le dessin et le modelage qui devait si bien le servir à Québec.

Le problème s'avère encore plus sérieux quand on sait que pendant la première moitié de l'année 1778, soit juste avant l'entrée de François à l'école de l'Académie, on comptait le plus grand nombre d'inscriptions dans toute l'histoire de l'école sous l'Ancien régime. Ceci était dû au fait qu'on venait de supprimer la seule autre académie des Beaux-Arts à Paris, celle de Saint-Luc. Les étudiants de cette institution affluaient à l'Académie Royale où une deuxième salle de cours avait été ouverte au mois d'octobre 1776 afin de les accommoder. On peut imaginer la situation dans laquelle se trouva François lors de son arrivée à l'école; les deux salles de cours, qui contenaient chacune une centaine de places, devaient accueillir quatre cent neuf étudiants. Ceux qui avaient déjà acquis le droit permanent aux meilleures places, soit les fils d'académiciens, les détenteurs de prix et de médailles et les élèves protégés, étaient au nombre de quatre-vingt-quinze; on les répartit également dans les deux salles. La classe des «appelés» qui venait ensuite selon l'ordre du mérite, comptait deux cent quarante et un membres, qui furent aussi répartis également dans les deux salles[20].

Dans une telle situation, François Baillairgé n'aurait même pas pu pénétrer à l'intérieur d'une salle de cours. Quoiqu'on n'en ait pas la preuve, il est fort probable que M. de Villars ait fait une démarche en vue de faire classer François Baillairgé «élève protégé» pour qu'il jouisse d'une bonne place permanente à l'école de l'Académie. Ceci dut être difficile: à cette époque, l'Académie cherchait à éliminer toutes les places protégées, car celles-ci nuisaient à l'avancement de ceux qui se classaient dans les concours.

Les élèves protégés, au nombre de douze à l'arrivée de François Baillairgé, provenaient le plus souvent d'autres écoles académiques en dehors de Paris et avaient atteint une certaine distinction chez eux avant de venir dans la capitale. De plus, un certain nombre d'étudiants étrangers (comme Baillairgé) étaient protégés par leur ambassadeur à Paris, qui pour l'obtention du privilège, s'adressaient non pas à l'Académie mais aux instances supérieures. Celles-ci exerçaient une pression sur l'Académie qui ne se trouvait guère en position de refuser. On ne sait pas par quelle voie M. de Villars serait passé afin que François Baillairgé bénéficie de ce privilège car on ne trouve nulle part le nom de son protecteur. Toujours est-il que notre artiste en 1780 signe un dessin de la façon suivante: «Baillairgé élève protégé». Les dessins qu'il a exécutés à l'école de l'Académie montrent qu'il avait une place très rapprochée du modèle. Être élève protégé donnait aussi l'occasion de côtoyer les meilleurs dessinateurs de l'école, les grands peintres et les sculpteurs néo-classiques du dix-neuvième siècle français, tels Joseph Wicar, Guillaume-Guillon Lethière, Louis Gauffier, Jacques Réattu et Jean Germain Drouais, le plus prometteur, qui mourut jeune avant la fin du XVIII[e] siècle[21].

D'autre part, on sait que François était «protégé» par le professeur Jean-Jacques Lagrenée, le jeune. Dans les registres d'élèves de l'Académie, on lit ceci à la date du 21 février 1779: «François Baillairgé, natif de Québec, âgé de 20 ans. Élève de M. Stouff, protégé par M. Lagrenée le Jeune»[22]. Tous les élèves avaient besoin d'une protection professorale pour accéder à l'école de l'Académie, mais être «protégé par» ne voulait pas dire la même chose qu'être «élève protégé». Ce système de protection universelle servait à pourvoir les ateliers d'élèves payants; il avait trouvé sa forme sous le régime précédent à un moment où les professeurs de l'Académie ne touchaient plus leurs émoluments. Pour accéder à l'école de l'Académie, où l'enseignement était théoriquement gratuit et ouvert à tous, l'élève devait avoir la protection, d'un membre de l'Académie. Pour mériter cette protection, bien entendu, il fallait étudier avec lui; et pour étudier avec lui, il fallait payer.

Au moment où François étudiait avec Stouf, celui-ci n'était pas encore membre de l'Académie; il fallait donc trouver un autre protecteur. Ce personnage, Lagrenée le jeune, a accepté cette responsabilité, supposons-nous, par amitié pour Stouf. Il n'a pas forcément connu François, et nous croyons que François n'a jamais étudié avec lui, bien que Gérard Morisset pense autrement[23].

Par la suite, trois mois seulement avant son départ, François alla étudier la peinture chez un certain Julien que nous identifions comme Simon Julien

(1735-1800) peintre et graveur, à ne pas confondre avec son contemporain Julien de Parme[24].

Julien, comme Stouf, était arrivé récemment de l'école de Rome et attendait son agrégation à l'Académie. Il gagnait sa vie comme illustrateur de livres. Il fut formé dans la tradition du rococo (style Louis XV par excellence), d'abord à Marseille avant 1750 avec Michel Dandré-Bardon, puis à Paris avec Carle Van Loo et finalement, à partir de 1763, à l'école de Rome où il passa quelques années après avoir remporté le prix de Rome; il étudia avec le directeur de l'école, Charles-Joseph Natoire, dont il adopta largement le style. Non seulement Julien dut attendre un temps relativement long avant de se voir agréger, en 1783, par l'Académie (statut ambigu sans aucun droit sauf la liberté de pratiquer les Beaux-Arts à l'abri de toute persécution de la part de l'Académie de Saint-Luc, maintenant supprimée) mais il se verra refusé à la réception pendant la même année. Il ne deviendra jamais membre de l'Académie.

Les trois artistes qui ont formé Simon Julien, Dandré-Bardon, Carle Van Loo et Natoire, représentent on ne peut plus typiquement, le style Louis XV, style largement dépassé à Paris en 1780. Natoire, isolé à Rome depuis des décennies, n'a pu évoluer avec ses collègues de Paris, faute de contacts. Il prolongea donc le style Louis XV. Julien avait quitté Natoire peu avant l'arrivée de Baillairgé dans son atelier. Michel-François Dandré-Bardon, qui mourra en 1783 à l'âge de 83 ans, fut à Paris l'un des plus anciens survivants du style précédent. Sa pratique du dessin était complètement dépassée par la théorie du jour. Carle Van Loo, mort depuis une quinzaine d'années en 1780, exerçait encore une influence par son répertoire de dessins pédagogiques («académies dessinées»), gravés à manière du crayon et employés dans presque tous les ateliers d'enseignement pour l'instruction des «rapins». (François Baillairgé possédait une de ces gravures que nous pouvons voir aujourd'hui dans son porte-folio). Van Loo avait la réputation d'être un excellent dessinateur, mais en fonction d'une esthétique ancienne qui voulait que le dessinateur soit capable de rendre rapidement et sans effort les qualités gracieuses du galbe du modèle. Trop d'attention à la correction entraînerait une certaine rigidité détestée à l'époque Louis XV, mais qui caractérisera de plus en plus le dessin académique sous Louis XVI.

Gérard Morisset croyait que Baillairgé avait reçu une formation de style typiquement Louis XVI. Les dessins que François Baillairgé a exécutés à Québec après son retour nous amènent à nous interroger sur cette hypothèse car, tant par leur technique que par la proportion des figures, ces dessins s'apparentent à un art typiquement Louis XV. Ceci est confirmé par ce que nous avons exposé au sujet des gens qui ont influencé sa formation à Paris. Nous estimons que le style graphique de François Baillairgé est très près de celui de Charles-Nicolas Cochin fils, graveur et dessinateur officiel auprès du roi Louis XV.

À titre d'exemple, on trouve parmi les dessins que François a rapportés de Paris, une oeuvre exécutée à la sanguine à la manière de Carle Van Loo (remarquons l'arrière-fond vignetté, composé de hachures) où le modèle, vu du dos, tient un plat de la main gauche en serrant le bras gauche de la main droite (catalogue no 16). Il s'agit probablement d'une copie faite d'après un autre dessin ou une gravure, le passage du bras droit à l'endroit de l'aisselle gauche n'y étant point indiqué. Ce dessin est unique parmi les études académiques que François a rapportées de Paris; on peut supposer que Julien ou un de ses assistants ait voulu que l'étudiant revise sa pratique de dessinateur en même temps qu'il abordait l'étude de la peinture. Ainsi s'expliquerait l'apparition d'une nouvelle technique dans le dessin de Baillairgé, conforme à celle que Julien avait acquise auprès de Carle Van Loo.

Quant au dessin d'après modèle nu que François a exécuté au pastel (catalogue no 19), nous remarquons la parenté de la pose du modèle avec celle de la gravure pédagogique signée Van Loo qui se trouve dans le même porte-folio. Dans un deuxième temps, on remarque que notre dessinateur cherche, tout comme Van Loo, à mettre en valeur les contours de la musculature. Quant à l'emploi du pastel, on aurait là une étape logique consistant à s'attaquer au problème de la couleur dans le dessin même, avant de s'attaquer aux nouvelles difficultés posées par la technique du pinceau. François se révèle quelque peu gauche encore. Il ne lui reste que trois mois, et ce ne sera pas suffisant pour se perfectionner. François Baillairgé aura des problèmes avec la peinture jusqu'à la fin de sa vie. De Julien, il apprit surtout ce qu'est la belle peinture, mais il n'acquerra jamais l'habileté d'en faire, sauf en miniature.

Il semble que François n'a fait qu'assister aux démonstrations du peintre Julien, c'est-à-dire selon sa propre expression «prendre des leçons». Pour le conseil pratique et individuel, il «a pratiqué sous» un certain Ruis qui était en même temps que lui, semble-t-il étudiant chez le peintre Julien[25]. De Ruis nous ne savons rien. Enfin il mentionne les noms de deux autres étudiants du même atelier: «Messieurs Maugendry et un Bossu, etc.» avec l'implication qu'ils l'ont aidé, même s'il n'étudiait pas formellement avec eux.

Études spécialisées de François Baillairgé à Paris

Les études avancées dans les ateliers d'enseignement s'effectuaient en même temps que la pratique journalière à l'école de l'Académie. Le dessin académique était censé se pratiquer la vie durant; l'artiste s'y adonnait régulièrement pour raffiner sa technique et pour déterminer la pose et l'apparence des personnages dans ses tableaux ou ses sculptures. Mais l'Académie offrait deux autres cours obligatoires sur l'anatomie et sur la perspective. Ces cours étaient donnés par des spécialistes, car aucun peintre ou sculpteur n'en avait une connaissance véritablement globale. François, nous en avons la preuve, suivait ces cours assidûment, tandis que ses camarades d'études avaient tendance à les négliger. François était mieux préparé au cours de perspective que l'élève moyen, ayant suivi des cours de mathématiques et ayant déjà étudié l'architecture avant de venir à Paris. L'Académie recevait des plaintes des étudiants à l'effet que le cours de perspective était trop théorique, mais François, à en juger par les dessins de son porte-folio, a pleinement profité de cette instruction.

Cette pratique n'a pas manqué de lui être utile à son retour, tant au point de vue de l'architecture qu'à celui de la peinture. François affirme qu'il reçut ce cours du «maître ordinaire de l'Académie». Celui-ci était sûrement Leclerc, un vieux peintre qui donnait le cours depuis 1778. Pendant la maladie qui précédera sa mort, peu de temps après le départ de François Baillairgé, Leclerc, incapable de se rendre à l'Académie, recevra les étudiants dans son appartement pour les instruire. À l'époque où François étudiait avec lui (1780), la classe, en compagnie du maître, se rendait à pied à courte distance de l'Académie pour étudier sur place des motifs de perspective. Nous avons de

la main de François des études d'escaliers dans le jardin des Tuileries situé à cinq minutes de l'école. Les dessins, de caractère analytique, sont exécutés à l'encre et lavés[26]. (photo 1 du texte sur François Baillairgé, architecte).

Quant aux études d'anatomie, François suivit le cours de l'Académie pendant deux ans. Cet enseignement s'adressait aux étudiants en chirurgie et, quoique l'Académie cherchât à instaurer un cours approprié aux besoins de l'artiste — lequel ne traiterait que des os et des muscles — il semble que François dut suivre le cours régulier à l'amphithéâtre de l'École de chirurgie où avaient lieu les démonstrations sur cadavre. Ce cours était donné une fois par an, en hiver, alors que la température permettait de conserver plus longtemps le cadavre.

Entre 1776 et 1778, un anatomiste nommé Pinçon en collaboration avec le sculpteur Pigalle, exécuta des modèles en cire colorée représentant des parties du corps humain, écorchées et grandeur nature. Ces modèles furent présentés à l'Académie moins de sept mois avant l'arrivée de François Baillairgé à Paris. Le directeur de l'Académie, Pierre, espérait qu'un cours utilisant ces modèles précéderait les démonstrations sur cadavre afin que les étudiants profitent mieux de celles-ci. Si Pinçon eût succédé à Sue père comme professeur d'anatomie à l'Académie (il voulait faire preuve de sa compétence en préparant les modèles), le cours aurait peut-être changé, mais on doute que les modèles en cire aient jamais été utilisés par Sue père, étant donné que celui-ci voulait assurer la succession à son neveu. On croit donc que François n'aurait pu profiter des modèles en cire autrement que par voie de consultation individuelle[27].

Le professeur d'anatomie à l'Académie remplissait ses fonctions de membre associé, c'est-à-dire en tant que membre non artiste dont le talent particulier était reconnu utile à l'étude ou à la pratique des Beaux-Arts. Eugène Sue, père, était chirurgien et professeur à l'Académie Royale de Médecine et de Chirurgie.

Comme témoignage de ses études d'anatomie, François rapporte de Paris une feuille où sont dessinées deux études myologiques de l'avant-bras (catalogue no 15). Le dessin porte les initiales F.B. et les noms des muscles sont inscrits à l'encre à même le dessin, quoique l'écriture semble provenir d'une autre main que celle de François. Ce dessin est très habile et aurait bien pu servir à la composition de tableaux plus tard. L'absence dans le porte-folio d'une série complète de dessins anatomiques, série que François n'aurait pas manqué d'exécuter pendant son assistance aux deux cours d'anatomie, semble curieuse. Un peintre ou un sculpteur devait connaître non seulement l'emplacement de chaque os et de chaque muscle quand il s'agissait de représenter le corps humain, même habillé; il devait également être en mesure d'indiquer l'état de chaque muscle, tendu ou détendu, étiré ou ramassé, selon l'action du corps. Il devait être capable de dessiner en écorché toute pose du modèle vivant, en indiquant les phénomènes physiologiques non visibles. De plus, la connaissance des os et de leurs articulations assurait la justesse des proportions de la représentation du corps dans n'importe quelle pose.

Un regard sur les tableaux que François exécute à Québec après son retour permet de constater qu'il n'appliquait presque aucune des connaissances anatomiques qu'il aurait pu utiliser. La naïveté apparente de son oeuvre picturale est due en grande partie à ce défaut. Pourtant on sait que ce n'était pas par ignorance qu'il travaillait ainsi. Il semble que ce défaut relève de l'habitude qu'avait François Baillairgé de composer ses tableaux à partir de gravures. Il faisait d'abord un dessin lavé en couleurs, y effectuant tout changement rendu nécessaire par la particularité de la commande (e.g. remplissage des côtés, là où la largeur du tableau était plus grande que celle de la gravure). Mais il n'avait pas recours, comme les peintres français de son époque, à l'étude du modèle vivant pour la composition du tableau. C'est pourquoi la qualité de réalisme qui ne s'obtient que par l'étude «d'après-nature» manquait forcément dans ses compositions. Les figures qui peuplent ses toiles ne sont donc que des citations, les imitations d'imitations de la nature.

Voilà donc une autre preuve que François a passé trop peu de temps à Paris; il y apprit les principes de son art, mais non la façon de les appliquer. On comprend qu'un plus long séjour chez Julien lui aurait été d'un bénéfice certain.

Occasions manquées à Paris

L'Académie encourageait l'étude d'autres disciplines estimées essentielles au peintre et au sculpteur, non par des cours formels mais par des concours annuels, tels que celui du Grand Prix dont les gagnants séjournaient à Rome pendant trois ans aux frais du roi. Ce concours, qui devait encourager la peinture et la sculpture de sujets historiques et religieux, était accessible à tous, mais François n'aurait pu dépasser la première étape éliminatoire. En effet, un étudiant ne se présentait normalement pas au concours du Prix de Rome avant d'avoir atteint l'âge de dix-neuf ou vingt ans — l'âge de François lors de son arrivée à Paris; mais à ce moment-là un étudiant français avait déjà parcouru huit à douze ans de pratique et de concours mineurs. Il n'était donc pas question que François leur fasse concurrence d'autant moins que son séjour limité avait pour but l'étude de la peinture et de la sculpture.

Les autres concours, celui de la «tête d'expression» (fondé en 1759 par Caylus) et celui du «torse peint» (fondé en 1776 par De la Tour, mais pas régularisé avant 1784), se limitaient aux médaillistes (prix trimestriel de dessin académique), excluant ainsi François de la participation. Parmi ces «études encouragées» Baillairgé aurait pu profiter le plus de celle de la «tête d'expression», car la peinture religieuse à laquelle il devait s'adonner au Québec, exigeait cette sorte d'habileté pour indiquer les états émotifs des personnages représentés. Les académiciens, dès la création de l'Académie au XVII[e] siècle, avaient étudié assidûment cette discipline. Le premier directeur, Charles Le Brun, compose un ouvrage théorique visant à expliquer physiologiquement chaque «passion» (on dirait plutôt «émotion» aujourd'hui) ainsi que sa représentation graphique. Le Brun calque ses idées et même son language largement sur ceux de Descartes, ajoutant des illustrations de sa propre invention. Cette théorie était encore généralement suivie par les académiciens de 1780. François débuta dans l'étude de l'expression en copiant des gravures pédagogiques. Il rapporta trois de ces images à Québec: deux illustrant des dessins de Pierre, directeur de l'Académie, et un troisième d'après Raphaël, généralement considéré comme le peintre le plus accompli en matière d'expression. Il est fort probable que François avait l'intention d'incorporer ces images à ses tableaux, mais tout comme dans les autres aspects de sa peinture, François était si peu évolué en ce domaine que les expressions de ses personnages restent ambiguës.

Le départ de François Baillairgé

La question s'impose: pourquoi François Baillairgé n'est-il pas resté plus longtemps à Paris? On sait que son père ne fut pas obligé de rembourser le Séminaire avant le retour de son fils avec le livre de comptes.

François était sûrement conscient du besoin de se former davantage. Il semble que ce fut l'abbé de Villars lui-même qui détermina la durée des études de François; il écrivait «Un long séjour à Paris pourrait peut-être lui devenir dangereux comme à bien d'autres, et le dégoûter de s'en retourner dans son païs»[28]. Selon M. de Villars, il s'agissait que François devienne «instruit et capable» le plus rapidement («un an ou deux») afin d'être en mesure de rentrer et de se mettre à l'oeuvre.

Certes, vu le climat de l'époque, François aurait pu désirer demeurer à Paris et y poursuivre ses études d'art. Mais nous croyons qu'il avait peu de part aux décisions qui le concernaient: l'idée du voyage avait originé soit chez son père soit chez les administrateurs du Séminaire, et notre artiste a accepté tout ce qu'on lui proposa, en s'évertuant à faire de son mieux dans le temps dont il disposait. Si, pour nous, l'art pictural de François Baillairgé s'avère quelque peu gauche, on ne peut pour autant nier que cet art servait adéquatement l'église du temps. Ainsi M. de Villars eut raison de le faire partir au début de 1781, sachant très bien que François était en mesure de faire honneur à l'église, quoiqu'il fut en même temps conscient, croyons-nous, qu'il restait à François un grand chemin à parcourir.[29]

David Karel,
Université Laval.

janvier 1975

NOTES ET RÉFÉRENCES

[1] L'auteur de ce texte est docteur en histoire de l'art de l'Université de Chicago. Sa thèse portait sur l'enseignement du dessin à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de 1760 à 1793 (mars 1974). (The teaching of drawing at the French Royal Academy of Painting and Sculpture, from 1760 to 1793).

[2] Nous tenons à remercier Madame Lyse Pichet du Musée du Québec qui a revu notre texte. Nous lui devons la correction de l'expression écrite.

[3] La seule étude disponible à ce jour sur François Baillairgé, peintre, est celle de Gérard Morisset dans *Technique*, avril 1948, p. 227-232.

[4] *IBC*, fonds Gérard Morisset. *Journal* de François Baillairgé (1784-1800), décembre 1784, p. 8.

[5] *IBC*, fonds Gérard Morisset. Dossier François Baillairgé. Texte biographique rédigé en 1801 et retranscrit par Louis-de-Gonzague Baillairgé dans l'Album Charles Baillairgé. Ce texte est retranscrit intégralement dans la biographie de François Baillairgé, figurant dans le présent ouvrage.

[6] *ASQ*. Lettres P, n° 25, n° 37.

[7] *ASQ*. Manuscrit n° 161, Lettres P, n° 39.

[8] François Baillairgé avait des parents en France, soit la famille de son grand-père paternel établie en Poitou dans la paroisse de Saint-Pierre d'Exideuil. Nous ne savons pas s'il prit contact avec eux après son arrivée à Paris, le 19 septembre 1778. Toutefois, après la mort de son père Jean I Baillairgé (1695-1779), Jean II Baillairgé, le père de François, envoya à ce dernier une procuration, le chargeant de retirer sa part de la succession. Il semble que François ait entrepris le voyage à Exideuil, sans rien obtenir. (J. F. Baillairgé. *Notices Biographiques. Famille Baillairgé*. Joliette, 1871, p. 47 fascicule no 2).

[9] Voir note 5.

[10] Id.

[11] *ASQ*. Manuscrit n° 161. Lettre de Villars à Grave. Paris le 2 mars 1779.

«Vous verrez aussi par vos comptes que j'ai fourni aux besoins du Sieur Baillairge, conformément à votre désir, et à celui de M. son père, je l'ai placé rue de Sène (Sevres) chez M. Stouf sculpteur, qui ayant vu en lui de bonnes dispositions a cru qu'il était de l'intérêt de ce jeune homme qu'il s'appliquât pendant un an à étudier les principes de l'art de la sculpture qu'il ne savait pas, et qu'au lieu de gagner quelque chose dans une boutique en qualité de garçon, il valloit mieux qu'il commençat son apprentissage en entier. Le S. Baillairge s'applique beaucoup, et son maître est fort content de lui; au surplus j'ai lieu de l'être de sa religion et de sa bonne conduite, et vous pouvez le dire à sa famille. Si son père ne pouvoit pas continuer longtemps la dépense qu'il s'est obligé de faire à Paris, vous auriés la bonté de m'en donner avis. Comme il joint chés M. Stouf la pratique à l'étude des principes, je crois qu'il sera en état de retourner dans un an ou deux au Canada, instruit et capable. Il commence à aller à l'Académie de Sculpture. Un long séjour à Paris pourroit peut-être lui devenir dangereux comme à bien d'autres, et le dégoûter de s'en retourner dans son Pais».

[12] *ASQ*. Lettres P, n° 25. Lettre de Villars à M. Bédard. Paris le 21 février 1780.
«Je continue à donner à M. Baillairge fils l'argent dont il a besoin pour vivre, s'habiller et se perfectionner dans son talent. Jusqu'ici il paroit qu'il s'est bien conduit».

[13] *ASQ*. Lettres P, n° 37. Lettre de Villars à Bédard. Paris, le 4 mars 1781.
«Je vous addresse par duplicata vos comptes signés des années 1778, 1779, 1780; et j'espere que M. Barragié (sic) vous les remettra en personne. Vous verres ce qu'il a reçu ici de vos fonds. C'est un bien bon sujet, et qui s'est rendu capable. C'est le témoignage que m'a rendu de luy Mr. Stouf, son maître d'apprentissage...».

[14] *ASQ*. Livre de comptes C-36. Recette, Août 1781.

[15] Ibid., 28 juin 1782.

[16] *ASQ*. Lettres P, n° 38.

[17] Voir la biographie et le texte sur François Baillairgé, architecte dans ce catalogue.

[18] *Thieme-Becker Künstler Lexicon*, vol. 32.

[19] L'inventaire de François Baillairgé mentionne de tels modelages:
«Item vingt cinq modeles tant en cire, plâtre, terre que bois»/
(*AJQ*. Greffe du notaire R. Lelevre. Inventaire. 30 mai 1808).

[20] Il semble que les écoles de dessin dans le monde entier envoyaient leurs meilleurs candidats étudier à Paris. A titre d'exemple, pendant la période qui s'étend depuis le milieu du siècle et qui se termine à peu près avec l'arrivée de François à Paris, on a vu s'inscrire à l'Académie 135 étudiants en provenance des pays étrangers, y compris la Russie, la Pologne (22) et les pays germaniques (69). Plus tard, jusqu'à la Révolution française, il en est venu même des Indes, de la Nouvelle-Zélande et de la Guadeloupe. François serait le seul originaire de Québec à l'époque de son séjour.

[21] Quoique les professeurs à l'école de L'Académie avaient peu d'influence, servant à tour de rôle pendant un mois dans chacune des deux salles de cours, nous saurons par l'énumération de leurs noms avec qui François est entré en contact à Paris. Pour l'année 1779, à partir du mois de février, ceux-ci enseignaient à l'école: Caffieri, Allegrain, Pajou, Brenet, Lagrenée le jeune, D'huès, Louis-Michel Vanloo, Bachelier, Lépicie, Doyen, Belle et Lagrenée l'aîné. Les recteurs pour la même période furent: Pigalle, Jeaurat, Hallé et Dandré-Bardon. Pour l'année 1780 les noms sont les mêmes, mais il faut ajouter ceux des professeurs Mouchy, Taraval et Durameau. Pour l'année 1781, on peut ajouter le nom de Bridan qui enseignait dans une des écoles au mois de janvier; François partit le 8 mars de cette année.

[22] Louis Réau. *Histoire de l'expansion de l'Art Français en Amérique du Nord*. Paris, 1931. Cite le registre des élèves à la date du 21 février 1779:

«François Baillairgé, natif de Québec, âgé de 20 ans. Elève de m. Stouf. Protégé par M. Lagrenée le jeune».

[23] Gérard Morisset. *La peinture traditionnelle au Canada français*. Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1960, p. 59.

[24] *Thieme-Becker Künstler Lexicon*, vol. 19.

[25] Voir note 5.

[26] L'Académie était située au vieux Louvre dans le coin sud-est de la cour intérieure. Les salles utilisées par l'école se trouvaient au deuxième et troisième étage au-dessus du rez-de-chaussée.

[27] Voir catalogue n° 22 et 23 et note 19.

[28] Voir note 11.

[29] L'inventaire de François Baillairgé signale la présence dans sa maison en 1808 de «onze cartables de desseins de différentes grandeurs et sur différents sujets».
(*AJQ*. Greffe du notaire Lelièvre. Inventaire. 30 mai 1808). Par ailleurs une lettre de Louis-de-Gonzague Baillairgé datée du 6 septembre 1884 nous informe que de nombreux croquis, dessins, esquisses et projets de François et Thomas Baillairgé ont été donnés à l'atelier de peinture des Soeurs du Bon Pasteur, où ils ont péri dans un incendie.
(Archives des Soeurs du Bon Pasteur, Maison Généralice, Québec).

François Baillairgé, sculpteur.

Dans la série d'articles qu'il a consacrés à la sculpture de François Baillairgé, Gérard Morisset souligne que cet artiste a introduit les formes du style Louis XVI dans l'art québécois de la fin du XVIII[e] siècle[1].

Cet apport significatif de Baillairgé est dû à la formation qu'il reçut à Paris dans l'atelier du sculpteur Jean-Baptiste Stouf et à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture entre 1778 et 1781. L'organisation de l'atelier de l'artiste à Québec et sa manière de travailler sont largement tributaires de cette éducation académique. Bien instruit des théories du classicisme français, François Baillairgé réalise des ensembles de sculpture de grande qualité. Mais son traitement du bas-relief et de la ronde-bosse trahit les failles d'une formation sans doute incomplète.

La formation de l'artiste et son atelier à Québec.

Un document autobiographique nous apprend que François Baillairgé connaissait les principes de la sculpture avant son départ pour Paris, le 25 juillet 1778[2]. Dès l'âge de quatorze ans, François aurait étudié, outre la menuiserie et l'architecture, l'art de la sculpture dans l'atelier de son père, situé sur la rue Sault-au-Matelot à Québec. Antoine Jacson, compagnon de Jean Baillairgé, se serait vu confier la tâche de transmettre au jeune élève les règles de la sculpture sur bois.

Une lettre conservée aux Archives du Séminaire de Québec nous amène toutefois à exprimer quelque doute sur ses véritables capacités de sculpteur à cette étape de sa formation. Ce témoignage date du moment de l'entrée de Baillairgé à l'atelier de Jean-Baptiste Stouf et à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de Paris. L'abbé de Villars surveille alors de près la formation du jeune sculpteur. Il en rend compte régulièrement aux autorités du Séminaire de Québec:

> «J'ai l'ay placé rue de Seve (Sèvres) chez M: Stouf Sculpteur qui ayant vu en lui de bonnes dispositions a cru qu'il étoit dans l'intérêt de ce jeune homme qu'il s'appliquât pendant un an à étudier les principes de l'art de la Sculpture qu'il ne Savait pas, et qu'au lieu de gagner quelque chose dans une boutique en qualité de garçon, il valloit mieux qu'il commencât son apprentissage en entier (. . .)».[3]

À Québec depuis la Conquête, on se préoccupe particulièrement de l'absence de véritables sculpteurs pour la décoration des églises. Jean Baillairgé s'adonne surtout à des travaux d'architecture ou à de délicats travaux de menuiserie dans l'ornementation des tabernacles.

De l'apprentissage de François Baillairgé à Paris, nous ne conservons qu'un cartable de dessins. Ceux-ci sont des études de base nécessaires à la formation d'un sculpteur et d'un peintre. Lorsqu'il entra à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de Paris au début de l'année 1779, François Baillairgé commença l'étude de la sculpture en dessinant les différentes parties du corps humain d'après des planches gravées ou des moulages en plâtre; puis il s'adonna à l'étude d'après nature, c'est-à-dire d'après modèle vivant.

C'est après avoir acquis cette base que l'élève entreprit l'étude du bas-relief et de la ronde-bosse en exécutant des moulages en terre glaise. Ceux-ci étaient faits en petites dimensions pour permettre de saisir rapidement la pose du modèle. Ces travaux d'atelier n'étant pas conservés, il est difficile d'évaluer les résultats de cette étape académique chez François Baillairgé.

L'étudiant n'a sans doute pas exécuté d'oeuvres de grand format qui lui auraient permis d'acquérir une bonne connaissance technique de la sculpture. On sait qu'il dut franchir les différentes étapes de sa formation académique avec célérité: telles étaient les directives de ses protecteurs du Séminaire de Québec. On désirait qu'il obtienne une connaissance suffisante de la sculpture, de la peinture et de l'architecture en peu de temps.

De son expérience de la sculpture à l'époque, il ne reste qu'une esquisse d'un «des petits Anges que j'ai taillés en Bois de chêne, sous la direction de M: Stouf, pour la chapelle du côté de l'évangile dans l'Eglise des Missions Etrangerres à Paris, en 1780» (photo 1).

Il y a tout lieu de croire que ces travaux exécutés dans l'atelier de Jean-Baptiste Stouf, furent, à Paris, les seuls qui permirent à Baillairgé de sculpter des sujets religieux, lesquels formeront par ailleurs l'essentiel des commandes de l'artiste à son retour à Québec.

Le *Journal* de François Baillairgé, rédigé entre 1784 et 1800, apporte de précieux renseignements sur l'organisation et les multiples activités de son atelier de sculpture à Québec.

À l'exemple de son maître parisien, François dirige son atelier de la rue Saint-Louis à Québec. Il s'adjoint les menuisiers, les apprentis ou les compagnons nécessaires à la réalisation de ses nombreux contrats. L'un prépare une pièce de bois pour la sculpture, un autre, tel Antoine Jacson, Nicolas Venierre dit Nicolle ou Belhumeur, ébauche une statue à la hache d'après un dessin du maître.

Il arrive que François Baillairgé exécute des modèles en terre glaise ou en cire avant d'entreprendre des oeuvres de grand format. A titre d'exemple, signalons le modèle en cire qu'il fit pour la figure de proue du Royal Edward (catalogue nos 22, 23) ou encore les modèles en terre pour les statues du choeur de l'église de Notre-Dame de Québec.

> «(. . .) 28 juin 1791 commencez le 24 à faire les Modelles en terre des statues de la paroisse de québec. payez pour environ 300 livres pesant de terre a modellez a M: Bertrand potier du grospin. ½ (. . .) 6 juillet 1791 finit hier au soir Les deux modelles en terre de la Religion et la foy. Commencez Ce matin a faire preparer la halle et le hangard pour faire les dites statues en bois payez au petit pierre ⅛ (. . .)
> 7 juillet 1791 Commencez a dégrossir a la hache une statue La foy (. . .)
> 9 aoust 1791 Jai finit la foy, statue pour la paroisse de quebec Le 28, Dernier (. . .)
> 7 octobre 1791, finit trois statues pour le retable de quebec, fait pour les mieux faire des modelle en terre. mis 75 jours pour les trois modelles, qui sont 1[e] La foy et·2[e] la religion pour entre les murs et les branches du de-vent, de la Couronne 3[e] Sainte felicite pour sur les pieds destaux (. . .)».[4]

L'exécution d'une sculpture entraîne une division complexe des tâches dans l'atelier. L'exemple de la sculpture du banc d'oeuvre de l'église de Berthier est significatif:

> «(. . .) Le 29 septembre 1786 finit la belle piece du fond du banc deuvre de

1. Détail figurant sur le portrait d'Abraham Penn, catalogue no 21 (Photo Musée du Québec — Patrick Altman).

Berthier jay Mis 4 jours à lébaucher, jacson a mis un et demie pour la découper, et Moy une demie journée a la dessiner. outre le tems du menuisier et outre le boy et Mes desseins et ebeauche jacson a mis en tout 27 jours à finir découper les ornements dudit banc deuvre (. . .)».[5]

Les contrats ne se limitent pas à la sculpture d'église. On trouve aussi des figures de proue de navire, la statue du duc de Kent (1796), des enseignes de marchands, des meubles, des petits animaux ou encore tel détail d'une pièce ciselée en argent par son ami l'orfèvre Laurent Amiot:

«(. . .) 18 février 1795 livrez à M: Amiot une ance de thé pot, vaut 5ˢ (. . .) 16 avril 1796 recue de M: Amiot pour une ance et un bouton de thé pot 4ˢ (. . .)».[6]

La sculpture architecturale de François Baillairgé.

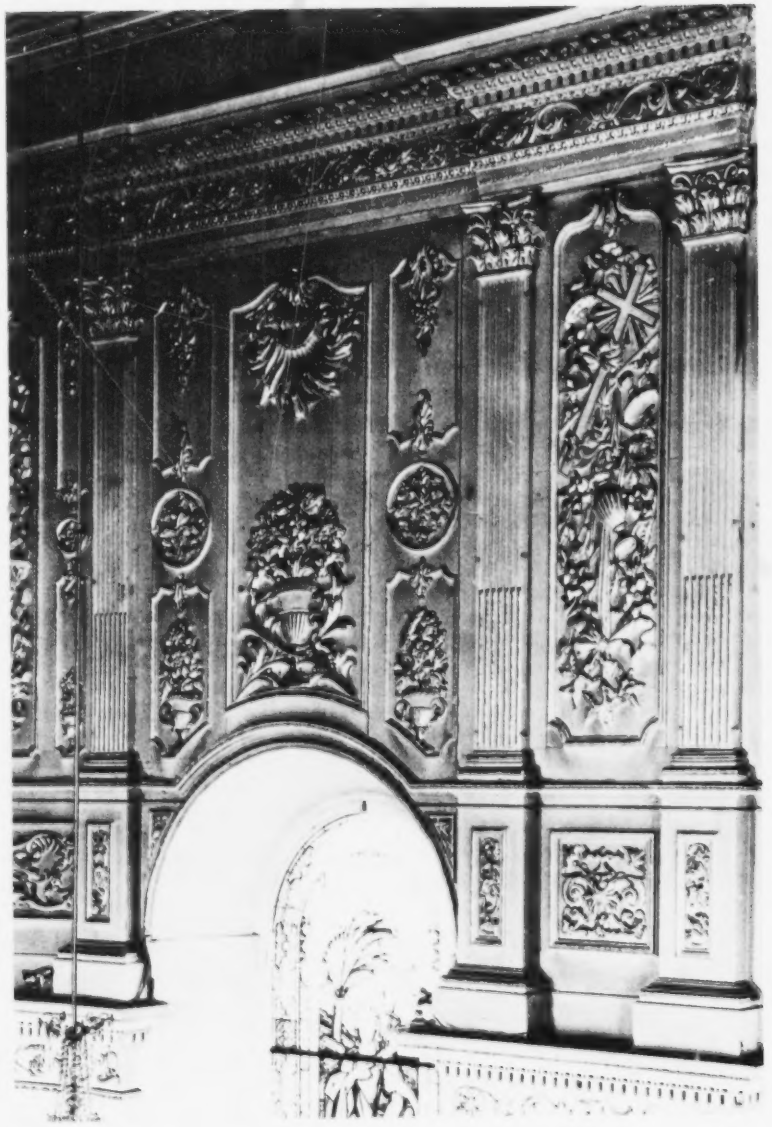
Le talent de sculpteur de François Baillairgé se manifeste principalement dans la décoration intérieure des églises. Il éprouve une prédilection pour l'ornementation des retables et des pièces du mobilier liturgique tels que la chaire du prédicateur, le banc d'oeuvre de la fabrique et le baptistère. Peu de ces oeuvres nous sont parvenues intactes. Le temps et les avatars de l'histoire ont épargné le retable de l'église de l'Islet (1781) (photo 2) et celui de l'église de Saint-Joachim (1816). Par contre, le feu a détruit en 1922 le décor intérieur de l'église de Notre-Dame de Québec créé par François Baillairgé, à partir de 1787. Les démolisseurs ont abattu les décors de l'église de Saint-Ambroise-de-la-Jeune-Lorette en 1897 et de l'église de la Baie-Saint-Paul en 1907. Toutefois plusieurs pièces majeures de ces sculptures furent sauvées et sont aujourd'hui conservées au Musée du Québec.

Ces oeuvres se caractérisent par une architecture très élaborée. Leur plan, leur dessin diffèrent des pièces de l'Ancien Régime.

Avant le retour de François Baillairgé à Québec, le retable était placé au fond de l'abside contre le mur du chevet plat, à l'exemple de celui de la chapelle des Ursulines de Québec (1730). Au centre de ce décor monumental, creusé de niches pour des statues et articulé de décrochements dans l'espace, était placé le maître-autel. Le mouvement d'un tel ensemble polychrome relevait de l'idéal baroque.

Les retables de François Baillairgé marquent un retour au classicisme. La simplicité des lignes de l'élévation, le faible relief des surfaces démontrent ses nouvelles idées. D'autre part, le retable prend plus d'importance et couvre tout le mur semi-circulaire du choeur. Le décor en bois sculpté souligne cette courbe. L'organisation de tout cet espace se prête à de savants calculs. Ainsi le choeur de l'église de Saint-Joachim (photo 16 du texte suivant) donne lieu à des développements architecturaux importants. Le maître-autel est détaché du mur du choeur. De chaque côté sont placés en demi-cercle les statues des quatre Evangélistes, séparées par quatre colonnes réunies par des festons de feuilles et de fleurs vers une gloire centrale où sont sculptés les instruments de la passion.

Les formes décoratives appliquées sur les boiseries, comme les pilastres cannelés séparés par des médaillons encerclés de guirlandes de fleurs, les trophées, les brûle-parfum, les urnes et les vases de fleurs font partie du nouveau vocabulaire du style Louis XVI.



2. Détail du retable de l'Islet. François Baillairgé, sculpteur, vers 1784 (photo IBC).

Le style de François Baillairgé à travers son oeuvre sculptée.

Dans ces ensembles somptueux, le bas-relief et la ronde-bosse occupent une place remarquable par la légèreté de leur dessin et leur régularité classique. Habilement intégrés à l'architecture, ils révèlent les talents d'un adroit compositeur et d'un dessinateur féru des principes du classicisme. Cependant, le traitement des figures démontre plusieurs failles.

François Baillairgé n'a pas laissé d'écrits sur les idées qui l'animaient en art mais une lettre nous renseigne sur ses recherches:

> «(. . .) Ce qui nous empêche d'aller plus vite dans nos ouvrages, c'est que nous fesons notre sculpture riche, savante et naturelle autant que possible, et qu'il faut absolument que nous la finissions nous mêmes. J'ai le fils (Flavien) de mon frere qui nous aident et qui a très bonne main pour cela, mais il aime peu cet ouvrage là nous ne l'avons pas toujours. Si les autres entrepreneurs d'ornements d'église vont plus vite que nous, c'est qu'il font tout si simple et si plat qu'ils y peuvent employer plus de mains (. . .)».[7]

Le bas-refief figuratif est soumis à la rigide discipline de l'architecture décorative: sa place, sa forme, ses dimensions sont déterminées par de savants calculs. Le bas-relief obéit aux lois du rythme et des proportions, prêtant ainsi son concours à des spéculations sur l'espace.

Les formes du bas-refief, tirées du répertoire classique, sont d'une grande qualité de perfection. Ces formes achevées sont le médaillon ovale ou circulaire et le rectangle, parfois cintré.

Les panneaux sont illustrés de figures ou de thèmes religieux; comme les reliefs ornementaux qui les entourent, ils sont exécutés en faible relief, souvent à fleur de bois. Ces scènes sont rehaussées de dorure comme toutes les autres moulurations sur des lambris peints en blanc.

Les scènes historiées sont habilement inscrites dans leur cadre. Ainsi les volumes des figures de saint Etienne et de sainte Apolline (catalogue nos 57, 58) qui faisaient partie de l'ancien retable de l'église de la Baie-Saint-Paul sont déterminés par la configuration du médaillon. Saint Etienne, habillé en dalmatique de diacre, tient contre lui, dans sa main droite, une pierre de sa lapidation et de l'autre main, la palme du martyre. Sainte Apolline tient dans sa main droite une dent au bout d'une pince et de l'autre main, la palme de son martyre; la position de ses bras formant un angle obtu. L'emplacement de ces médaillons ovales sur les murs du retable explique que ces figures aient la tête tournée vers la gauche. Ces saints martyrs regardaient la figure triomphante et bienveillante du Père Eternel (catalogue no 55) qui couronnait le retable au rond-point du choeur.

Cette adaptation des volumes de personnages représentés dans les scènes historiées se retrouve aussi dans les médaillons qui ornent le retable de l'église de Saint-Joachim. Celui de l'Adoration des Mages (photo 3) est savamment composé. Les trois rois d'Orient se prosternant devant les figures délicatement penchées de l'Enfant-Jésus assis sur les genoux de la Vierge. Derrière ce groupe, saint Joseph se tient debout en s'appuyant sur le haut socle d'un ordre d'architecture. Son corps épouse la courbe du médaillon.

La sculpture en ronde-bosse est aussi savamment liée à l'architecture décorative. Soumise à cette discipline, elle participe à sa grandeur.

Ainsi la statue de Saint Modeste (photo 4) exécutée en 1796 pour le retable de l'église de l'Islet ne heurte pas le décor environnant. Placée sur une console,

3. L'Adoration des Mages. Bas-relief en bois sculpté et doré. Exécuté entre 1816 et 1828. Retable de l'église de Saint-Joachim (photo IBC).

elle fait face à celle de saint Abondance, diacre. Debout, mitre en tête, l'évêque est revêtu de ses vêtements épiscopaux. Il se présente, rigide, dans une rigoureuse frontalité. Ses vêtements laissent à peine paraître les articulations de ses bras. Il tient sa crosse de la main gauche et bénit de l'autre main. La forme est d'une grande simplicité.

Les quatre statuettes du tabernacle de l'église de Maskinongé sculptées en 1791 (catalogue nos 45, 46, 47, 48) conservent ces qualités de classicisme par des surfaces bien délimitées et calmes. Elles regardent droit devant elles. Les formes mettent toujours en évidence un seul angle de perception. Cette rigide frontalité apparaît particulièrement dans les figures de la Vierge et de sainte Anne. Le mouvement des bras dans celle de saint Joseph et de saint Joachim est équilibré par la ligne qui souligne la forme d'un genou. Les détails de l'anatomie disparaissent sous la tunique et les jeux délicats des surfaces d'un important manteau.

4. Saint Modeste. Bois peint en blanc et doré, 1796. Retable de l'église de l'Islet (photo IBC).

Les anciennes photographies de l'intérieur de l'église Notre-Dame de Québec (photo 3 du texte suivant) permettent de croire que cet ensemble fut l'une des plus célèbres réussites de François Baillairgé. Les dimensions des statues furent soigneusement calculées en vue de leur intégration à la sculpture décorative. Les six statues autour du maître-autel se tenaient debout sur de hauts socles. Plus haut, six cariatides ailées soutenaient un superbe baldaquin où le groupe de l'Immaculée Conception, les statues de la Foi et de la Religion participaient à la somptuosité de l'ordonnance, le tout étant couronné par le Christ de la Résurrection entouré de nuages et d'une gloire.

François Baillairgé accorda beaucoup de temps et de soin à l'exécution de cette sculpture (1787-1793). Il fabriqua des modèles en terre glaise comme travail préparatoire. Son *Journal* signale qu'il fit appel à un modèle vivant pour le personnage du Christ de la Résurrection:

> «(. . .) 28 may 1790 Commencez Ce matin a preparer les bois de la gloire et la terre pour le Modelle (. . .) 25 juin 1790 fait une academie dapres Nature Modellée pour le Sauveur de la gloire de quebec payez au Modelle ⅙ Sur la depence domestique (. . .)».[8]

François Baillairgé transpose dans ses oeuvres les canons de la beauté classique. Ses statues sont faites pour être vues de face. Mais l'élégance des mouvements, la finesse de l'articulation des membres n'arrivent pas à faire oublier la rigidité des corps.

Les statues de saint Louis et de saint Flavien (catalogue nos 50, 51) conservées à l'église de Saint-Louis de l'Île-aux-Coudres illustrent bien ces caractéristiques de la grande statuaire de François Baillairgé.

5. Saint Joseph et la Vierge. Bois sculpté et doré, 1792. Autrefois à l'église de Sainte-Louise-de-l'Islet (photo IBC).

L'analyse de la statuaire de François Baillairgé montre par ailleurs que le sculpteur avait de la difficulté à traduire ses connaissances de l'anatomie dans le matériau utilisé. Les formes renvoyant à des plans distincts de l'espace sont mal ajustées les unes par rapport aux autres. C'est une sculpture qui obéit à la technique du dessin où l'illusion de l'espace est suggérée par le contour des lignes. Cela apparaît clairement dans les quatre statuettes qui ornaient les niches du tabernacle principal de l'église de Sainte-Louise de l'Islet[9] (photos 5, 6). Les détails de la musculature sont escamotés par les vêtements. Pour

6. Saint Joachim et Sainte Anne. Bois sculpté et doré, 1792. Autrefois à l'église de Sainte-Louise-de-l'Islet (photo IBC).

palier cette faiblesse, Baillairgé s'applique à modeler les drapés des tuniques et des manteaux: le mouvement des bras est alors alourdi. Les raccourcis ne remplissent plus leur rôle qui est de dégager les formes en profondeur. Cet art se caractérise donc par un traitment en surface des figures.

La statue de saint Luc (catalogue no 59) montre bien que, dans l'oeuvre de François Baillairgé, le traitement du modelé dans le rendu des formes du corps prend une très grande importance. Le vêtement devient une surface grossièrement martelée pour faire sentir le volume général du corps dans la position assise. De délicates incisions dans le bois, des plis très fins suggèrent l'articulation des masses secondaires.

7. La Présentation au Temple. Bas-relief circulaire en bois sculpté et doré. Exécuté entre 1816 et 1828. Retable de l'église de Saint-Joachim (photo IBC).

Les bas-reliefs témoignent de l'utilisation de cette technique. Dans le médaillon de saint Ambroise (catalogue no 52), la chape recouvre les épaules de l'évêque en de larges surfaces légèrement bombées et marquées de plis. Les formes du corps sont suggérées par des plans successifs du vêtement en très faible relief. Baillairgé a de la difficulté à exprimer la profondeur, autant pour ce qui est des formes du corps que pour l'éloignement d'un personnage par rapport à un autre comme le montre «La Présentation au Temple» (photo 7), qui orne l'église de Saint-Joachim.

Il fut sans doute difficile au sculpteur d'obtenir des modèles vivants pour parfaire ses connaissances techniques dans le rendu des formes humaines. Ce qui explique que seules les parties du corps facilement observables tels que les pieds, les mains et les visages soient délicatement sculptées. Dans le médaillon de «La Présentation au Temple», ces éléments sont exécutés dans les détails.

La façon de traiter les mains, qu'elles soient ouvertes ou refermées, souligne des recherches pour rendre la forme en profondeur par l'utilisation des raccourcis.

Dans le bas-relief de l'Assomption (catalogue no 49) conservé à l'église des Éboulements, la position des mains veut accentuer le mouvement, mais les volumes contradictoires du corps alourdissent l'ensemble.

Ces recherches formelles visant un rendu réaliste des personnages sont particulièrement remarquables dans l'exécution des visages. La légèreté des volumes, l'attention portée aux détails, expriment le calme, le recueillement. La recherche de la grandeur noble atténue la rigidité de l'anatomie des corps. Le modelé des vêtements, la clarté et la précision du geste, mettent en évidence l'expression sereine et digne des visages (catalogue no 51).

La sculpture de François Baillairgé manifeste le soin que l'artiste accordait aux détails en même temps qu'elle se recommande par la qualité de l'ordonnance classique des ensembles.

On y découvre une recherche de réalisme dans le rendu des formes et des figures, dont les résultats tiennent peut-être davantage aux qualités d'un excellent dessinateur qu'à un talent de sculpteur. François en était probablement conscient puisqu'il confia l'éducation de son fils Thomas en sculpture à René Saint-James de Montréal.

Claude Thibault,
Musée du Québec.

janvier 1975.

Références et notes

[1] Gérard Morisset. «François Baillairgé (1759-1830). Le sculpteur.» dans *Technique*, février 1949, p. 89 à 94; mars 1949, p. 187 à 191, p. 233 à 238.

[2] *IBC*, fonds Gérard Morisset. Dossier François Baillairgé (voir biographie note 3).

[3] *ASQ*, Lettres M, no 161. Lettre de Monsieur de Villars à Monsieur Gravé, supérieur du Séminaire de Québec. Paris, 2 mars 1779.

[4] *IBC*, fonds Gérard Morisset. Journal de François Baillairgé (1784-1800), p. 122, 123, 124.

[5] Ibid, p. 45.

[6] Ibid, p. 155, 163.

[7] Archives de la paroisse Saint-Pierre et Saint-Paul de la Baie-Saint-Paul. Lettre de François Baillairgé à Messire L. Lehièvre, curé. Québec, 7 juin 1816.

[8] *IBC*, fonds Gérard Morisset. Journal de François Baillairgé (1784-1800), p. 106, 107.

François Baillairgé, architecte.

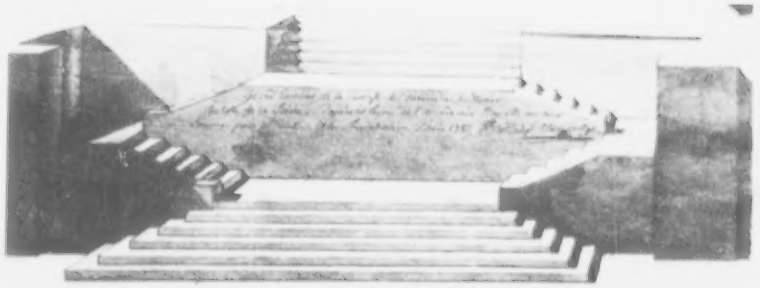
La formation de François Baillairgé, architecte.

Quelle formation François Baillairgé a-t-il reçue comme architecte[1]? Deux réponses sont possibles d'après l'extension que l'on donne à la notion d'architecture. Il est certain, en tout cas, que sa préparation comme maître d'oeuvre ou constructeur n'était pas très poussée lorsqu'il débuta en 1781. En revanche, il avait acquis une base solide dans l'art de l'ornementation ou l'architecture décorative intérieure. La carrière de François Baillairgé, architecte, tient en fait tout entière dans le passage de la pratique de cette architecture intérieure à celle de l'art de bâtir. Dans un premier temps, une formation d'apprenti, puis le contact de l'architecture française sont à l'origine de la sculpture architecturale de François Baillairgé (1781-1790). Dans un deuxième temps, après son séjour européen, l'autodidacte se perfectionne et acquiert une renommée certaine dans l'entreprise du gros-oeuvre d'édifices (1790-1815). Cette pratique de l'art de bâtir modifiera considérablement son esthétique lorsqu'il réalisera ses dernières oeuvres d'architecture intérieure (1815-1828).

Selon ses propres termes, François Baillairgé aborde l'architecture à l'âge de quatorze ans; il commence à «étudier l'Architecture sous son père, Jean Baillairgé...»[2]. L'architecture dont il est question (vers 1773) se comprend à la lumière de l'oeuvre de Jean Baillairgé, maître menuisier devenu architecte par la force des choses[3]. Le père de François Baillairgé pratiquait une architecture somme toute assez rudimentaire. La Conquête ayant laissé de nombreuses traces, le maître menuisier fut appelé à reconstruire une série d'édifices en mettant à profit ses connaissances dans le travail du bois. Puis, peu à peu, tenta quelques reconstructions intégrales, assurant également l'entreprise du gros-oeuvre. Dès lors, on retrouve des plans de Jean Baillairgé, qui devient ainsi architecte[4]. Par ailleurs, son métier de maître menuisier lui permit d'entreprendre avec un certain bonheur des chantiers de sculpture architecturale. Dans ces quelques cas, cependant, c'est l'art du sculpteur qui prend le dessus, bien souvent au détriment de l'unité architecturale[5].

Même si la fréquentation de l'atelier de son père dut être d'un grand secours au jeune François Baillairgé, il n'en reste pas moins que les leçons de dessin et de mathématiques qu'il continue de suivre de 1773 à 1778, susciteront plus directement son intérêt pour l'architecture, ces deux disciplines étant à la base de la pratique de cet art.

Durant son séjour à Paris de 1778 à 1781, François Baillairgé n'étudia pas vraiment l'architecture. Il s'attarda au dessin surtout comme sculpteur, et à la perspective comme complément à sa formation de peintre[6]. Les cours de perspective sous «le Maître Ordinaire de l'Académie» l'initièrent toutefois au dessin architectural, comme en témoigne une collection de trois dessins exécutés en 1780 (photo 1). Dans les trois cas, il s'agit de perspectives des escaliers des jardins des Tuileries, s'appuyant sur l'enseignement de Le Clerc, professeur à l'Académie Royale. Ces exercices sont d'ailleurs proposés dans un



1. Grand escalier de la Terrasse du jardin des Tuileries. Dessin réalisé en 1780 par François Baillairgé d'après les leçons de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (photo IBC).

ouvrage publié à Paris en 1750 et dont François Baillairgé possédait un exemplaire[7].

Outre ces travaux plus ou moins rattachés à l'architecture, plusieurs esquisses rapides et quelques écrits montrent que François Baillairgé visita de nombreux monuments. Ainsi, dans le traité d'architecture de Philibert de l'Orme, qu'il acquiert en 1784, l'artiste annote plusieurs pages de commentaires sur son séjour. On y apprend notamment qu'il visita longuement les Tuileries, qu'il étudia au palais du Louvre où était logée l'Académie et qu'il visita en compagnie d'un architecte, l'église Sainte-Geneviève, chef-d'oeuvre de Soufflot[8].

De toute évidence François Baillairgé compléta ses connaissances élémentaires par d'abondantes lectures relatives à l'architecture. En témoignent les nombreux ouvrages énumérés dans un inventaire de ses biens[9]. Ces volumes, l'architecte les avait-il en sa possession avant d'aller en Europe? Les avait-il acquis sur place ou après son retour? Il semble que la dernière hypothèse soit la plus plausible, ces ouvrages lui devenant indispensables seulement après son retour d'Europe; les clients s'intéressaient en plus grand nombre à l'architecture qu'à la peinture. Un de ces ouvrages, *Le premier tome de l'architecture de Philibert de l'Orme*[10], porte la signature de Baillairgé et la date de 1784 en page frontispice. Les multiples commentaires et les quelques dessins dont il annote le texte prouvent son intérêt pour le sujet. Ces commentaires sont pour la plupart datés; on y peut suivre l'évolution de l'architecte à travers son oeuvre. Ils nous permettront de conclure à l'évidence que François Baillairgé avait une parfaite connaissance des règles de l'architecture et était visiblement très préoccupé par la recherche de formules nouvelles.

La Première période d'architecture:
la sculpture architecturale 1781-1790.

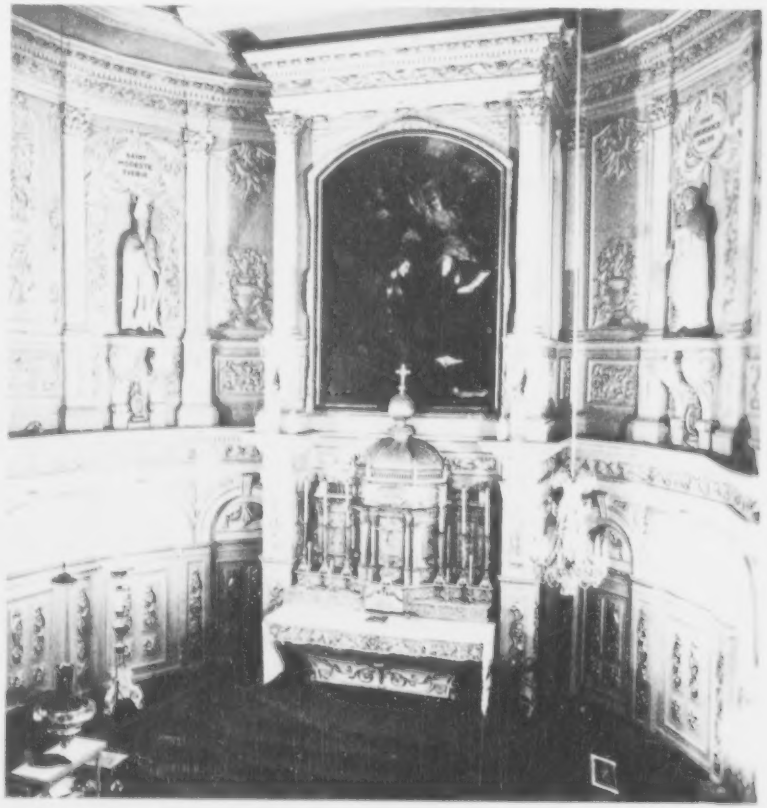
Rentré à Québec en 1781, François Baillairgé mettra un certain temps à s'établir et à entreprendre un chantier de quelque importance. La première occasion se présente enfin: l'érection du retable de l'Islet. Confié aux soins de son père, Jean, ce retable a toujours été attribué à ce dernier, l'intervention du fils s'étant limitée à la sculpture de quelques éléments du décor et à la confection des deux statues[11]. En fait, François Baillairgé est *l'architecte* du retable de l'Islet, comme le démontrent ces quelques lignes de son *Journal;* il se plaint de n'avoir pas touché pour son travail une rémunération suffisante:

> «...Ma faute vient d'avoir fait le plan trop riche et sans consulter la note des prix que j'avais fixé en gros dans l'estimation».[12]

Par ailleurs, un autre extrait du *Journal* nous donne un aperçu de l'importance de l'intervention de François Baillairgé dans l'exécution de ses plans:

> «Pour Moy qui ai fait tous les ornements du Corps d'en bas et presque Ceux den Haut excepte ceux des Chapiteaux et des Corniches...»[13]

Ces deux extraits, tout comme les nombreuses mentions relatives au décor de l'Islet, réalisé de 1784 à 1786, militent en faveur de la paternité de François



2. Vue du choeur de l'église de l'Islet, réalisé de 1784 à 1786 d'après les plans de François Baillairgé (photo IBC).

Baillairgé. Bien sûr, l'ordonnance de l'ensemble, d'un goût nouveau au Québec, démontre l'influence des idées nouvelles sur le jeune artiste tout frais débarqué de France.

En premier lieu, il s'agit d'un décor architectural appliqué sur un choeur en hémicycle (photo 2). Le retable n'est plus uniquement adossé au fond du choeur, mais c'est l'ensemble de l'abside décorée qui fait office de retable. Cela ne s'était pas vu au Québec depuis l'érection du retable de l'église des Jésuites qui, lui aussi, faisait partie d'un ensemble architectural structuré. De 1700 (environ) à 1784, les sculpteurs responsables de la conception du décor intérieur des églises s'étaient contentés de réaliser des retables, certes richement ornés, mais faisant figure de pièces de mobilier isolées. Le retable de la chapelle des Ursulines de Québec demeure l'expression la plus riche de cette formule, dont la paternité fut longtemps attribuée aux Récollets[14].

À l'Islet, François Baillairgé innove donc complètement. Cette conception nouvelle devait naturellement s'appuyer sur des prémisses solides puisqu'elle n'avait aucune racine au Québec. L'architecte pouvait difficilement composer avec des modèles européens du même genre. En effet, dans les milieux académiques, la sculpture sur bois était presque totalement bannie des églises, alors qu'au Québec elle était issue d'une solide tradition remontant aux années 1700-1720. François Baillairgé transposa donc dans le choeur de l'Islet le décor d'un salon, d'une grande salle ou d'un hall. En procédant ainsi, non seulement prenait-il comme modèle un genre d'oeuvre quelquefois exécutée en bois, mais encore se situait-il au centre d'un débat mettant aux prises les sculpteurs-ornemanistes et les architectes français; ces derniers soutenaient depuis 1750 que ce type d'ornementation appartenait à l'architecture. S'opposant avec énergie à l'abus des ornemanistes, cette position des architectes favorisait un retour à la raison dans l'architecture intérieure après les excès du style Rocaille[15].

Le choeur de l'Islet se présente effectivement comme une grande pièce d'apparat au fond de laquelle s'élèverait un âtre avec sa cheminée. Faisant place à l'ornementation habituelle en forme d'arc de triomphe où le tabernacle et son tableau occupaient la travée centrale, le maître-autel et le tableau principal s'inscrivent ici dans cette masse dégagée du fond et qui s'élève du sol à la voûte.

Ce retable se caractérise, d'autre part, par une autre nouveauté; il s'élève sur deux étages. Ces deux «corps», selon l'expression de l'architecte, divisent l'élévation en deux parties. L'étage inférieur est couronné par un entablement rectiligne, immédiatement au-dessus des fausses arcades. Les modifications majeures apportées à cette section ne nous permettent cependant pas d'en trouver l'état originel. On a, en effet, retiré les stalles du choeur et appliqué de nouveaux ornements en plusieurs endroits. Le deuxième étage, en revanche, est conservé intégralement et présente une ordonnance logique tout autour du choeur. Des pilastres divisent la surface horizontalement et supportent l'entablement qui limite ce second étage. Dans l'édification de ce second étage l'architecte s'en est tenu fidèlement aux règles de l'architecture classique, telles que Vignole les a énoncées[16].

Nous avons déjà souligné l'originalité et la nouveauté de ce double étagement qui, logiquement, aurait pu se poursuivre dans la nef[17]. C'est cependant la hauteur exceptionnelle du choeur qui dut inciter l'architecte à mettre en place un étagement de ce genre. En effet, partant de la stricte observance des canons de l'architecture classique, cette hauteur, non divisée, aurait reçu un traitement monumental. Il aurait fallu plaquer contre les parois, du sol à la voûte, des pilastres d'une largeur presque trois fois supérieure à celle des pilastres qui sont en place. De même, les bases de ces pilastres, tout comme l'entablement unique, auraient eu des proportions sinon exagérées, du moins peu compatibles avec la finesse du décor sculpté et l'esprit de l'œuvre.

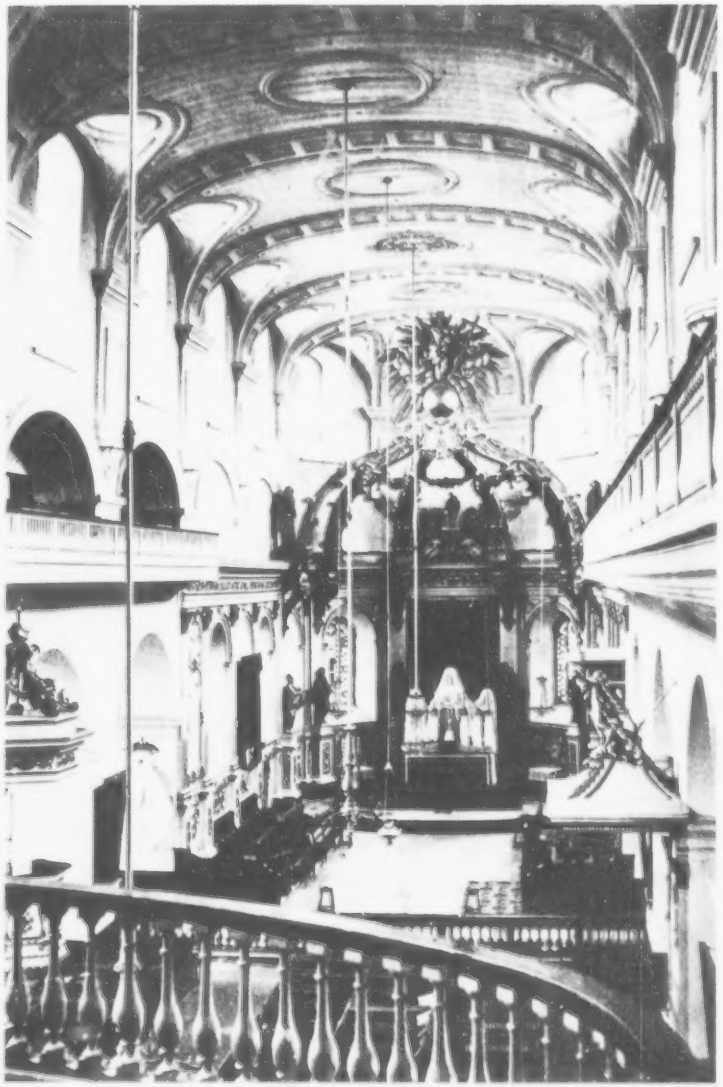
En dépit de la nouveauté et de la qualité de l'exécution, le retable de l'Islet dénote néanmoins certaines faiblesses. L'architecte n'a pu, en effet, intégrer dans l'ensemble les deux baies existantes. Aussi ces grandes fenêtres viennent-elles interrompre l'ordonnance architecturale en sectionnant notamment la corniche inférieure. De plus, François Baillairgé semble avoir éprouvé quelque difficulté à ordonner panneaux et pilastres selon un rythme régulier. De toute évidence, il s'est senti mal à l'aise dans un espace conçu plusieurs années auparavant pour un décor d'un autre genre. Finalement, l'oeuvre demeura incomplète, la voûte, non plus que les retables latéraux ni le décor de la nef n'ayant été réalisés par le même architecte[18]. En dépit de l'étendue de son développement, le décor de l'Islet se confine encore au seul retable. Il ne peut être question d'une unité architecturale appliquée à l'ensemble de l'édifice.

Par sa composition, le retable de l'Islet est une oeuvre qu'il est possible de relier au Louis XVI français, bien qu'une telle classification paraisse toujours arbitraire dans le contexte québécois. En revanche, l'ensemble de l'ornementation sculptée (panneaux décoratifs) et la finesse de l'exécution sont largement empreints de l'esprit Louis XV. Il s'agit de toute évidence d'une oeuvre architecturale à laquelle le sculpteur a subordonné un vocabulaire ornemental plus familier, sinon plus populaire. Comme le signale judicieusement David Karel dans son exposé sur la formation de François Baillairgé[19], n'oublions pas que celui-ci, même s'il était à Paris à l'époque où le Louis XVI s'élaborait, dut sa formation aux maîtres de l'époque précédente.

À Notre-Dame de Québec, de 1787 à 1795, tout comme à l'Islet, François Baillairgé travaille à une entreprise confiée à son père Jean, qui la partagera avec ses deux fils[20]. Dans ce cas, il dresse un devis séparé pour les ornements de sculpture. Assez contradictoirement François est désigné ici comme sculpteur, tandis que son père porte le titre d'architecte[21]. Cette distinction s'explique d'une part par l'intervention antérieure de Jean Baillairgé comme responsable du rétablissement de l'église cathédrale en 1768 et d'autre part par la grande quantité de sculpture que François exécutera pour cet ensemble. Par ailleurs, c'est Jean Baillairgé qui installe à Notre-Dame, comme il l'avait fait à l'Islet, les membres de l'architecture, c'est-à-dire les pilastres, la corniche et le lambris sur lequel s'adossera l'oeuvre sculptée de son fils. Il ne fait cependant aucun doute, d'après le *Journal* de François, que c'est ce dernier qui fut l'auteur des plans du décor intérieur de l'église cathédrale:

> «(avril 1787)...Le 18, recommencer à Mon St ange gardien Ce matin, je lavois quittée Pour faire le Nouveau plan pour le Coeur de notre paroisse de quebec, suivant une idée grossiere qui Mavait été communiquée Par Mr Germain, Lun des Marguillers, Ce plan a été approuvée Par toute lassemblée Et Nous devons Mon perre et Moy lexécuter pour la Somme de vingt Cinq Mille livres dont je nai pour ma Part, pour toute la sculpture detachée de l'architecture La somme de Dix mil Neuf Cent quelque livres de vingt coper...»[22]

À Notre-Dame, comme à l'Islet, l'architecte procède encore par un double étagement (photo 3). Dans ce cas cependant, vu la hauteur imposante de



3. Vue du choeur de Notre-Dame de Québec, en 1871 (photo IBC).

l'édifice de Gaspard Chaussegros de Léry (1744), le corps d'architecture se développera pleinement dans l'étage inférieur. L'ordonnance y est d'une grande régularité, et marquée par de doubles pilastres qui rythment fenêtres et fausses arcades de mêmes dimensions[23]. Nul doute que la haute qualité de la conception architecturale de Gaspard Chaussegros de Léry ait aidé François Baillairgé dans ce sens. Mais malgré cela, le remplacement des panneaux décoratifs de l'Islet et l'avènement de ce décor architectonique marque un net progrès dans l'oeuvre de François Baillairgé. Désormais la sculpture ornementale est confinée à la frise de l'entablement et à la section des piédestaux, socles et bases des fenêtres. Seul un panneau répondant au trône épiscopal est largement orné de détails sculptés.

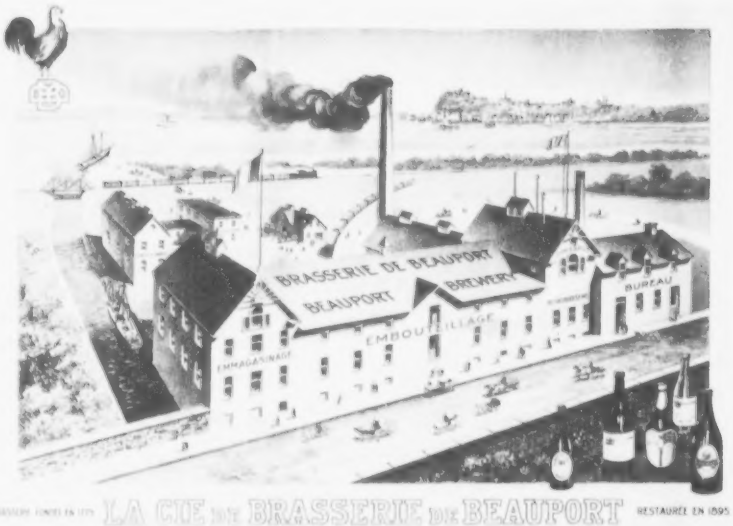
La grande nouveauté à Notre-Dame fut l'introduction de «imperrialle ou demie couronne formé de Six branches ou Consoles placé perpendiculairement sur la tête de Six thermes qui décoreront le premier corps de l'ouvrage»[24], ou en termes plus simples du baldaquin posé sur des consoles appuyées sur l'entablement. Seul ornement du deuxième étage (correspondant aux tribunes et aux fenêtres hautes), cet ouvrage devait ranger l'édifice au rang des cathédrales européennes qui durent très certainement inspirer l'architecte[25].

L'exiguïté du choeur et la présence d'un chapitre nombreux ne permirent pas à François Baillairgé de développer un baldaquin entier reposant sur des colonnes. Il posa donc le couronnement sur l'entablement, laissant libre la vue sur le choeur. Par la suite on reprochera à l'architecte ce traitement peu conforme aux règles de l'architecture, car il démontre à la fois l'habileté de l'auteur autant que son manque de rigueur[26]. Ce premier baldaquin de François Baillairgé connaîtra un grand succès et une diffusion considérable, comme alternative valable au retable plat représentatif de l'art du Régime français[27].

Comme celui de l'Islet, le décor architectural de Notre-Dame de Québec témoigne de l'art de la France monarchique. Dans les deux cas François Baillairgé transpose, à des degrés divers certes, une conception néanmoins audacieuse de l'architecture intérieure comme la définissaient les milieux académiques français; il rompt avec la tradition quelque peu sclérosée du Québec.

La construction d'édifices et
la recherche d'un style personnel (1790-1815)

Dès 1789, François Baillairgé entreprend une carrière d'architecte d'édifices civils alors qu'il livre les plans de trois maisons[28]. Deux ans plus tard, il construit les nouveaux bâtiments de la brasserie de Beauport, où il avait déjà entrepris des relevés[29]. Un document iconographique nous montre cette brasserie après des travaux de ravalement exécutés à la fin du XIX^{e} siècle. (photo 4). Quelles sont exactement les constructions de François Baillairge dans cet ensemble? Fort probablement l'avant-corps central et les deux ailes latérales qui se profilent vers l'arrière, parties qui, sous leur décor victorien, semblent former la section originelle de l'édifice. Ces immeubles n'apportent rien de particulièrement neuf à l'étude de l'oeuvre architecturale de François Baillairgé, sinon qu'il est intéressant de signaler la contribution de celui-ci à la construction de bâtiments industriels. En 1798 et 1800, François Baillairgé dresse d'autres plans, ceux de la maison du Sieur Jacob d'abord, puis ceux de la renovation du domicile de Joseph-François Perreault[30].



4. Vue des édifices de la brasserie de Beauport, vers 1900 (photo Musée du Québec).

Ces quelques oeuvres, et probablement d'autres encores inconnues, semblent être les premiers pas de François Baillairgé en architecture non décorative. Ces quelques réalisations lui sont probablement, bien davantage qu'un moyen de s'affirmer, l'occasion de prendre contact avec les difficultés de la profession. La maison que François Baillairgé se fit construire d'après ses propres plans en 1804[31] et qu'il habita jusqu'à son décès en 1830 (photo 5) pourrait se ranger dans cette première catégorie d'immeubles encore empreints de l'art du Régime français, mais possédant déjà quelques caractéristiques nouvelles (cadres de fenêtres en bois, portique classique, porche). Hormis quelques détails, ce genre d'habitation offre plus d'intérêt pour l'étude du métier de maître maçon ou d'artisan dans la mesure où les recherches formelles qui ont présidé à une telle réalisation demeurent fort élémentaires.

François Baillairgé ne sera justement pas absent lorsqu'il sera question de renouveler les formes architecturales. Et c'est précisément dans cette seconde période de son activité, alors qu'il est complètement affranchi de l'atelier de son père, qu'il cherchera fébrilement à innover, surtout lorsque des chantiers importants lui seront confiés.

Sa première oeuvre d'importance au début de cette période qui s'avérera intense, est le palais de Justice de Québec. Construit de 1799 à 1804, il en a probablement reçu la commande à la suite de quelque expérience valable, mais surtout en raison des nombreux travaux qu'il a exécutés pour l'Assemblée législative, pour le gouverneur et pour les notables (peinture et sculpture). Le *Journal* ne contient qu'une seule mention relative aux plans de l'édifice:

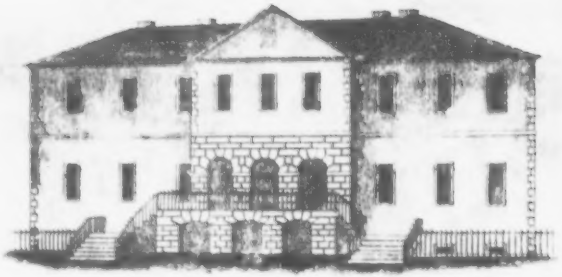
> «...(juin 1799). Le 23, fait et livrez un plan du rez-de-chaussée et de premeirs étages hier au soir avec les élévations d'un Edifice pour les salles d'audience et cours de justice proposé pour être exécuté à quebec, avec leurs divers offices, voutes etc dirigé par Mr. Suel (Jonathan Sewell) avocat du Roi, un des trois commissaires de Cet Edifice»[32]

5. Maison de François Baillairgé sur la rue Ferland. Construite en 1804-05 (photo IBC).

Cet édifice, détruit par le feu en 1873 était situé à l'emplacement du palais de Justice actuel, avec façade principale rue Saint-Louis. Il nous est connu par quelques photographies anciennes, mais surtout par une gravure datant de 1829 (photo 6). Ce dessin a l'avantage de nous présenter une vue d'ensemble de la façade, principal ornement de l'édifice.

Composé de deux étages et d'un sous-sol, l'édifice est doté d'une avancée centrale surmontée d'un fronton triangulaire. Cette saillie est ornée d'un chainage et d'un étage de pierre de taille ou en bossage, contrastant avec le crépi uni des autres sections. L'entrée principale comporte trois baies ouvertes et donne sur un escalier monumental mis en évidence par un soubassement de gros appareil.

La construction de cet édifice marque une étape de grande portée dans l'évolution de l'architecture québécoise; il s'agit du premier monument civil d'importance qui soit réalisé par le gouvernement britannique. Dans cette perspective il est plausible que l'architecte se soit tourné vers quelque modèle anglais proposé par les commissaires ou vers un traité d'architecture. Ce



6. Le palais de Justice de Québec construit d'après les plans de François Baillairgé en 1799. Gravure d'après un dessin de James Smillie (photo IBC).

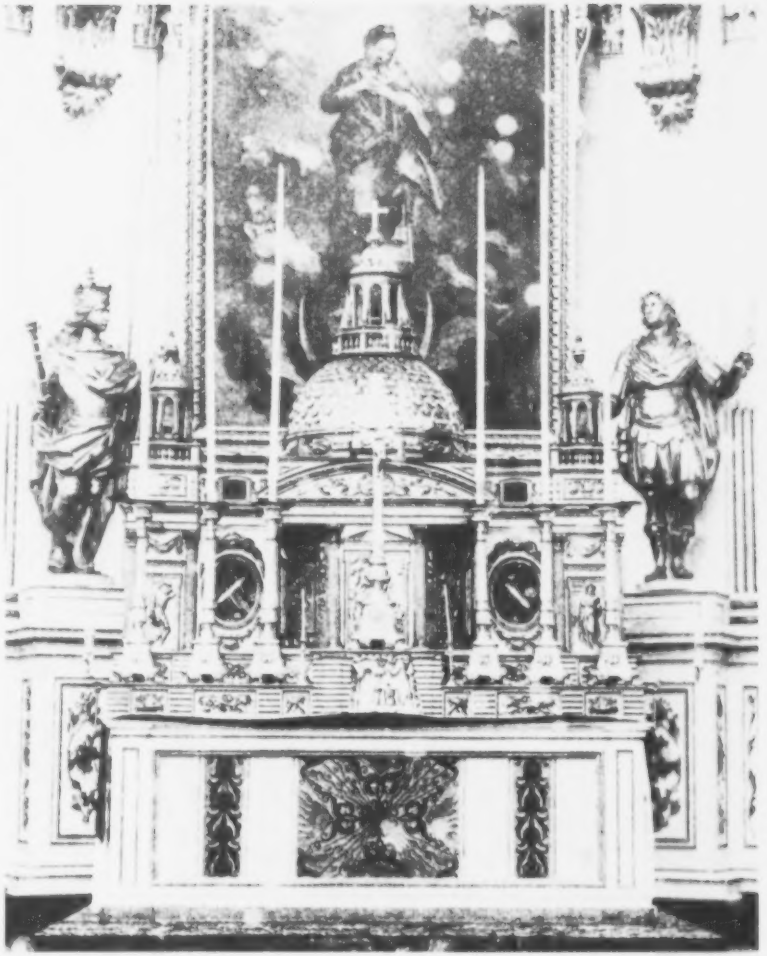
modèle est emprunté à la grande période de l'architecture palladienne qui se développa en Grande-Bretagne au cours de la première moitié du XVIII[e] siècle[33]. Rien d'étonnant à cela si l'on considère que tout juste à côté du palais de Justice, les officiers Robe et Hall érigent la première cathédrale anglicane hors des îles britanniques d'après le prestigieux modèle de Saint-Martin-in-the-Fields (1721-1726), de l'architecte James Gibbs. Celui-ci fut, sinon l'une des figures dominantes, du moins celui qui apporta la contribution la plus originale à l'architecture palladienne.

Au palais de Justice de Québec, François Baillairgé semble avoir délibérément établi une confusion entre le rez-de-chaussée et l'étage noble. En effet, à la fois le sous-sol (sous l'escalier) et l'entrée sont ornés de pierres en gros appareil. Procédé peu conforme aux règles de Palladio, selon lesquelles seul le rez-de-chaussée (niveau du commerce) reçoit un traitement rustique, tandis que l'étage noble, (premier étage) est rythmé par l'application des ordres. Le parti qu'il prend permet à Baillairgé de confondre les niveaux et d'ériger un édifice comportant deux étages par-dessus un demi sous-sol. Nul doute pensait-il pouvoir remédier à l'absence des ordres en introduisant la pierre de taille sur l'avancée centrale.

Pour mieux saisir la démarche nouvelle de l'architecte, dans la composition des oeuvres d'architecture de cette deuxième période, il convient d'analyser quelque peu deux oeuvres de sculpture produites en 1797 et 1799; le tabernacle et le banc d'oeuvre de la cathédrale de Québec. Leur importance réside dans leur traitement architectural.

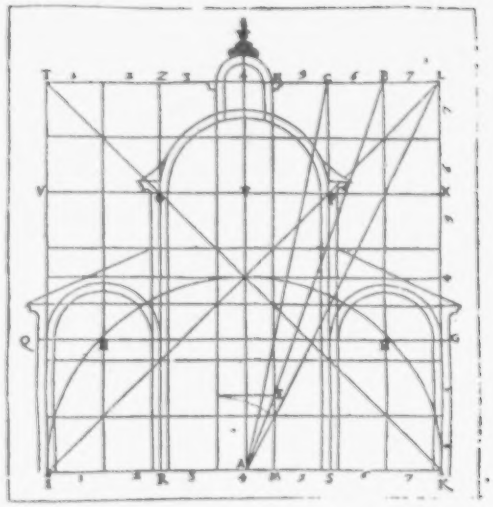
L'exemple du banc d'oeuvre est le moins fort des deux; il porte encore une sculpture envahissante (catalogue no 60). Il n'en demeure pas moins qu'il s'agissait du premier banc d'oeuvre conçu et réalisé au Québec et qui n'ait pas été uniquement une oeuvre de sculpture. L'ensemble du décor est en effet soumis à l'ordonnance architecturale et en respecte les limites. Le tabernacle retient davantage l'attention, car il a fait l'objet d'intéressantes conjectures[34] (photo 7). Dans les notes qu'il griffonne dans le livre d'architecture de Philibert de l'Orme, François Baillairgé mentionne cette oeuvre:

«J'ai fait usage de ces sept divisions dans la Composition du front du Tabernacle du maître autel de Québec en 1797 et dans celui de la Prison de Cette Ville en 1807, où elles ont très bien réussies...»[35]



7. Maître-autel de Notre-Dame de Québec réalisé en 1797 par François Baillairgé (photo ASQ).

Ce commentaire précède immédiatement le dessin illustrant une des bases arithmétiques de son système[36]. Complexe par son incohérence, le système de Philibert de l'Orme doit cependant retenir notre attention. Il a en effet ceci de particulier qu'il propose d'inscrire les édifices ou sections d'édifices dans un carré divisé selon une formule arithmétique définie. Dans le cas qui nous occupe, il s'agit du chiffre 7 grâce auquel l'architecte développe un édifice



8. Section d'une église d'après le procédé arithmétique de Philibert de l'Orme.

dans un rapport horizontal de 2 : 3 : 2 et dans un rapport vertical de 7 à 3 (photo 8).

Placé dans un tel quadrillage, le tabernacle de Notre-Dame de Québec retrouve le guide de sa conception et le commentaire de son architecte se vérifie aisément (figure 1).

Dès lors, cette oeuvre se range au nombre des créations architecturales de François Baillairgé, au même titre que ses maquettes[37]. Le tabernacle de Notre-Dame est en fait un édifice miniature. Tous les éléments qui le composent relèvent du vocabulaire architectural et, comme le démontre l'application des règles de Philibert de l'Orme, sa composition participe à l'architecture classique.

François Baillairgé reprendra la même formule arithmétique pour dresser les plans d'un édifice. La prison de Québec (aujourd'hui le Morrin College) fut en effet construite de 1808 à 1811 à partir du même schéma d'ensemble, comme le précise une notice de François Baillairgé, sauf qu'il ne put réaliser le programme dans son intégrité:

> «...c'est dommage qu'en Ce dernier, les Commissaires miaient fait retrancher les Pilastres des ailles et leur Corniches; l'unitée est rompue».[38]

D'après le dessin (figure 2) réalisé d'après un relevé de l'édifice existant, les divisions de Philibert de l'Orme se retrouvent assez exactement. La prison est composée de sept unités dont deux se situent dans chacune des ailes, la partie centrale en renfermant trois. En élévation, la façade, tout comme le corps principal du tabernacle de Notre-Dame, ne groupe que trois unités dans un carré qui en compte sept. La présence d'une coupole et d'un soubassement véritable, comme c'est le cas sur le tabernacle, aurait complété l'élévation. Quant aux pilastres et à la corniche, que François Baillairgé dut soustraire

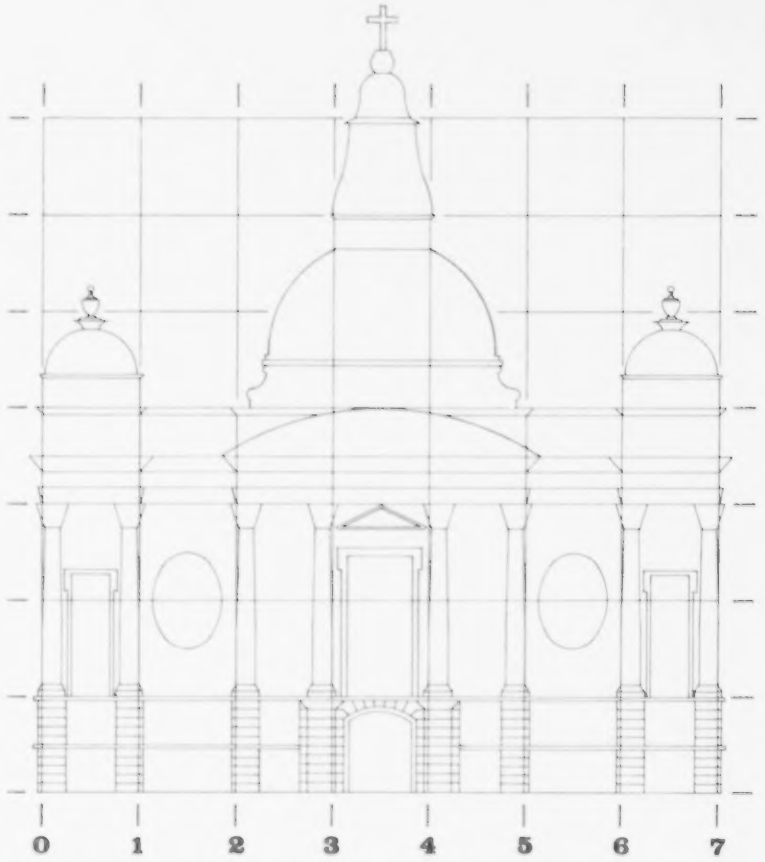


fig. 1 Tabernacle de Notre-Dame de Québec placé dans un schéma de composition de Philibert de l'Orme (dessin de Pierre d'Anjou, architecte).

du projet initial, la reconstitution que nous en proposons est purement hypothétique. Elle s'inspire des considérations suivantes:

1) la hauteur moins élevée des ailes latérales obligeait l'architecte à diminuer en conséquence la largeur des pilastres pour conserver une unité de proportions. Une ligne dans la maçonnerie des deux ailes indique d'ailleurs le début de l'étagement.
2) un espace considérable laissé entre les trois fenêtres juxtaposées et celle qui touche à l'avancée centrale suggère l'emplacement d'un pilastre, tout comme la limite extérieure de chaque aile devait être ornée de la même façon.

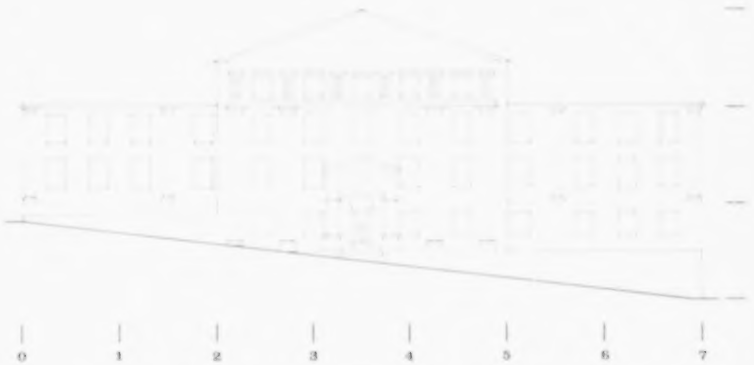


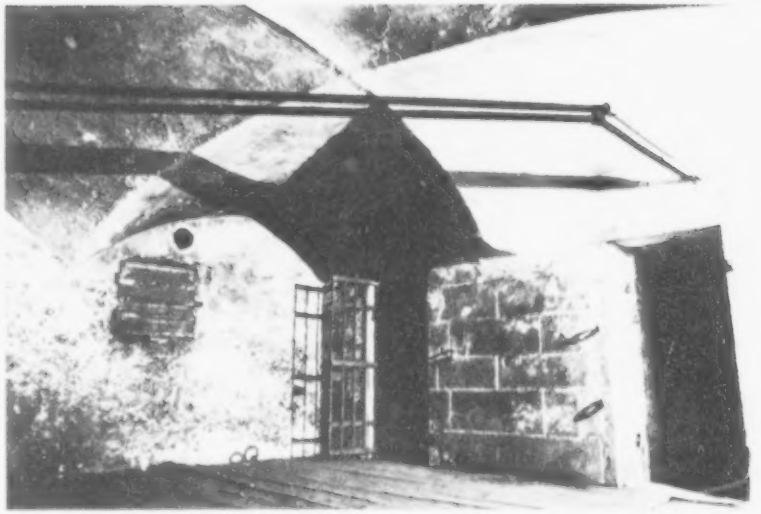
fig. 2 Façade de la prison de Québec (Morrin College) avec le rappel des principales divisions selon la base arithmétique de Philibert de l'Orme (dessin de Pierre d'Anjou, architecte).

3) la disposition asymétrique des pilastres sur les ailes latérales par rapport à la section centrale pouvait se justifier par une préoccupation de correction optique. En effet, la masse imposante de l'avancée centrale n'aurait pas permis à un spectateur se tenant dans l'axe de l'édifice de voir les pilastres placés dans les coins[39].

La corniche que François Baillairgé dut retrancher peut difficilement être reconstituée, à moins de considérer l'éventualité d'un étage supplémentaire érigé en attique, comme c'est le cas dans la section centrale[40].

L'ornementation de la section centrale témoigne de l'ingéniosité de l'architecte. Comme il sied à un édifice public, qui se devait d'être austère par surcroît, François Baillairgé applique l'ordre dorique en façade. Le dédoublement des pilastres contribue à mettre en évidence cette partie médiane, couronnée d'un fronton triangulaire. Astucieusement, le dernier étage, celui qui excède les ailes latérales, est masqué par l'entablement dorique dans les métopes duquel sont percées les fenêtres, les tryglyphes assurant la séparation entre les ouvertures. Simple au premier abord, la façade se révèle très complexe en définitive. En effet, hormis la symétrie de part et d'autre de l'axe central, toutes les ouvertures et l'ornementation dans son ensemble ont dû faire l'objet de calculs savants. Ainsi l'espacement des tryglyphes encadrant la fenêtre centrale est moindre que celui des fenêtres voisines, afin de permettre un alignement vertical avec les pilastres du portail situé en dessous. De même, sur un plan plus global, l'avancée de la section centrale est utilisée pour récupérer un étage perdu dans l'aile sud à cause de la forte dénivellation du terrain. L'entrée est donc reportée au sous-sol, si l'on considère cette aile, tandis qu'elle se retrouve au rez-de-chaussée par rapport à l'aile nord. Somme toute, il s'agit de l'inversion de l'ordonnance de la façade du palais de Justice.

L'architecture intérieure de la prison offre autant d'ingéniosité, surtout dans l'aile nord dont le sous-sol et le rez-de-chaussée conservent encore aujourd'hui la répartition d'origine (photo 9). De la même façon qu'il avait dressé



9. Cellules de l'ancienne Prison de Québec. François Baillairgé, architecte, 1808 (photo IBC).

une maquette pour présenter les formes et le volume extérieur[41], François Baillairgé exécuta de nombreuses maquettes de détail, notamment des salles voûtées qui, d'après les notes qu'il a laissées, semblaient poser des difficultés[42]. Rien d'étonnant puisque c'était le premier édifice doté de salles entièrement voûtées en dur, construit après la Conquête.

Le plan de cette prison fut de toute évidence inspiré de réalisations contemporaines. Le modèle, d'ailleurs autant pour l'aspect extérieur que pour la répartition intérieure, fut sans doute la célèbre *Walnut Street Prison* de Philadelphie, érigée en 1774-1775, et qui fut à l'origine du renouveau du régime pénitenciaire des États-Unis[43].

L'intérêt de François Baillairgé pour l'architecture des pénitenciers lui vint fort probablement de Joseph-François Perreault, greffier de la Cour de Québec, pour lequel il dessine les plans «d'une maison de plaisir et de détention» en 1807[44]. Il s'agit d'une conception révolutionnaire s'appuyant sur les dernières recherches effectuées en Europe et aux États-Unis, dans le domaine des pénitenciers (catalogue no 61). La prison et ses dépendances sont inscrits dans un polygone à l'image des grands projets européens de la fin du XVIII[e] siècle[45]. Autour de l'édifice se développe un parc ordonné qui doit suffire aux besoins des détenus (travail et loisirs). Deux élévations d'édifices accompagnent le plan (en marge) et ne donnent qu'une faible image de la qualité architecturale de l'ensemble.

C'est fort probablement à la suite de ce plan que les commissaires désignés à la surveillance des travaux de la prison de Québec choisirent François Baillairgé pour dresser ces plans. Ils préféraient traiter avec un architecte ayant déjà montré son intérêt pour ce genre particulier d'édifices.

À Trois-Rivières, François Baillairgé livrera en 1815, les plans de la nouvelle prison[46] qui existe toujours (photo 10). Encore là, il s'agit d'un édifice assez

10. Vue ancienne de la prison des Trois-Rivières, construite en 1815-16, d'après les plans de François Baillairgé (photo Archives du Séminaire de Trois-Rivières).

semblable à première vue au palais de Justice et à la prison de Québec, mais qui, à l'analyse s'en distingue nettement. En effet, la façade se divise en trois parties égales, dont le tiers médian porte une avancée coiffée d'un fronton. Pour tout ornement, cette façade présente un chaînage de pierre de taille aux angles et se divise par des bandes horizontales correspondant aux trois étages. Sensiblement plus élevée à l'origine, la toiture, dans son état actuel, ne présente plus l'impact visuel que produisait le fronton surmonté de son clocheton. Outre ce décor simplifié, le contraste le plus frappant entre cette prison et celle de Québec provient de la grande régularité dans la disposition des ouvertures.

La prison Trois-Rivières, dont la survie est incertaine, se situe mal dans l'évolution architecturale de François Baillairgé, comme il semble évident que la commission lui en fut accordée à titre d'architecte de la prison de Québec. Alors cette oeuvre s'inscrit dans la seconde période de sa carrière même si l'assurance dont témoignent la régularité et l'ordonnance symétrique des éléments constituants se retrouve surtout dans la dernière étape de la carrière de François Baillairgé.

Dans l'oeuvre de François Baillairgé, plusieurs inconnues et bon nombre d'interrogations subsistent. Les retables qu'il exécuta en 1799 pour la paroisse de Saint-Henri[47] n'existent plus, tout comme le décor exécuté en 1809 à Sainte-Marie-de-Beauce et réalisé à partir des éléments provenant de l'ancienne église des Jésuites[48]. On sait peu de choses du plan qu'il proposa en 1815 à Saint-Vallier (Bellechasse), sinon qu'il fut refusé, puisque c'est Étienne Bercier qui y travailla[49].

À Sainte-Marie, cependant, subsiste le plan du tabernacle du maître-autel (catalogue no 62). Dans l'ensemble cette pièce reprend l'ordonnance du tabernacle de Notre-Dame de Québec. Dans le détail, plusieurs différences notables apparaissent. En effet, le tabernacle n'est plus divisé en sept travées, mais en six. En fait, les ailes latérales sont aussi importantes que l'avancée centrale, comme à la prison de Trois-Rivières. En revanche, le jumelage des colonnes aux extrémités de l'avancée centrale rappelle le traitement du frontispice de la prison de Québec. Le tabernacle de Beauceville, réalisé en 1815 est un exemple intermédiaire entre celui de la cathédrale et l'oeuvre citée plus haut (catalogue no 63). En effet, tout en respectant la division, tant horizontale que verticale en sept sections, François Baillairgé modifie l'ordonnance du corps central en réduisant cette fois l'espace occupé par la monstrance au profit des travées de profil incliné. Là aussi les deux gradins sont élevés par une section supplémentaire, de mêmes dimensions que l'attique au-dessus de l'entablement, ceci en vue de dégager le tabernacle pour qu'il soit vu en entier de la nef.

Dans cette seconde partie de sa carrière, il n'est deux oeuvres de François Baillairgé qui soient identiques. Dès qu'il applique une formule avec un certain succès, l'architecte semble aussitôt chercher à la perfectionner, modifiant çà et là, tantôt des détails, tantôt la structure même, pour arriver finalement à une nouvelle structure qui subit aussitôt le même sort.

Parallèlement aux oeuvres décrites précédemment, François Baillairgé compte à son actif quelques édifices religieux. Ceux-ci se regroupent aisément car, à la différence des oeuvres précédentes, ils sont tributaires de la tradition architecturale très fortement établie au Québec.

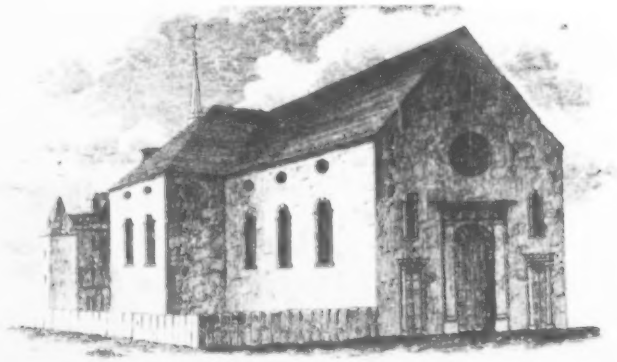
En 1811 les habitants de Saint-Roch demandent l'autorisation d'ériger une église succursale dans leur faubourg. L'évêque de Québec agrée leur demande et leur soumet un plan dressé par François Baillairgé[50]. Les travaux commencent lentement, mais le 17 décembre 1816, l'église en chantier est rasée par le feu. Quel était l'aspect de cet édifice, conçu par François Baillairgé et construit par les bons soins de l'abbé Pierre Conefroy? La description de l'incendie nous donne quelques renseignements précieux à cet effet:

> «L'église de Saint-Roch déjà couverte en planches et surmontée d'un clocher à flèche fut incendiée mercredi le 17 décembre 1816 entre midi et une heure et pendant le dîner de quelques ouvriers occupés à préparer le bois des planchers... L'église n'avait alors que le premier rang des fenêtres d'en bas; sa charpente était en forme de mansardes...»[51]

Ces quelques indications ne sont cependant pas suffisantes pour nous permettre de reconstituer avec précision cette première église de Saint-Roch. Des extraits de la correspondance de l'abbé Pierre Conefroy, une gravure de l'église reconstruite après l'incendie et la comparaison avec une autre oeuvre religieuse du même architecte nous aident à nous faire de l'église de 1811 une idée assez claire.

En réponse à une lettre de Mgr Plessis, évêque de Québec, l'abbé Pierre Conefroy fournit une estimation du coût de la pierre de taille qui devra entrer dans la construction, en suivant les plans de Baillairgé. À cette occasion, nous apprenons que l'église possède:

> «...16 grandes fenêtres, 2 au Portail, 2 oeils de boeuf, 48 pieds de coins tous d'un pied de haut pour le Portail; 48 pr. les chapelles tels que se trouvera la pierre; 2 consols et 8 cheminées... 1941"10
> La grande porte d'ordre dorique 1680"
> Les petites portes avec ornements 420"
> 4041"10»[52]



11. L'église de Saint-Roch en 1829. Construite en 1811 d'après les plans de François Baillairgé et reconstruite sur les mêmes murs après l'incendie de 1816 (photo IBC).

Les renseignements recueillis à ce jour peuvent déjà nous guider dans l'analyse de la gravure représentant l'église reconstruite dans les mêmes murs après 1816 (photo 11). Le plan qui n'a subi aucune modification entre 1811 et 1816, consiste en une croix latine avec deux chapelles latérales, comme on les retrouve en grand nombre durant l'ensemble du XVIII[e] siècle. À l'instar de l'abbé Conefroy dans ses constructions, François Baillairgé n'innove pas. Cependant, pour permettre l'érection, à l'arrière de l'église, d'un presbytère qui servirait éventuellement de palais épiscopal, l'architecte dessine un chevet plat, à l'exemple de celui de la cathédrale anglicane de Québec qu'on venait tout juste d'achever[53].

La façade s'ornait d'un portail central d'ordre dorique et de deux portails latéraux, plus petits, qui paraissent sur la gravure, tout comme les deux fenêtres qui surmontent les entrées latérales. En revanche, la gravure ne montre qu'un seul oculus surmonté d'une petite lancette; c'est probablement celle-ci qui remplaça le second oculus après 1816.

Les longs pans prennent jour par cinq fenêtres. Les seize grandes fenêtres dont il est question dans le texte de l'abbé Conefroy devaient donc normalement se répartir comme suit: trois de chaque côté de la nef, deux dans chaque chapelle et trois de chaque côté du choeur. La différence la plus notable entre le plan de 1811 et celui de 1816 se trouve au niveau de la toiture. Celle-ci, en effet, sensiblement modifiée, n'éclaire plus les tribunes par des lucarnes ou «mansardes»[54]; ce sont les murailles, exhaussées et percées d'une série d'oeils-de-bouc, qui assurent l'éclairage. Il en résulte une ouverture de l'angle du pignon et une modification dans les proportions de la façade qui s'en trouve étirée en hauteur[55].

La gravure nous montre un clocher à l'arrière de l'église; c'est celui qui coiffe le presbytère ou la chapelle des morts. En contrepartie, la façade n'en porte pas. Or, nous savons que l'édifice de 1811 possédait un clocher à deux lanternes en façade[56]. Un dernier détail de la façade doit retenir notre attention. François Baillairgé proposait de soutenir la corniche du pignon par des consoles. D'un avis différent, l'abbé Conefroy suggère que «des consoles ne cadrent guère dans un portail d'Eglise et une corniche ne coûterait guère plus et donnerait plus de ressemblance à un fronton»[57]. Nul doute que l'architecte dut souscrire à cette idée, puisqu'il reprendra une telle disposition ultérieurement.

12. Vue de la chapelle des Congréganistes et de l'école nationale vers 1830. Aquarelle de Cockburn (photo Royal Ontario Museum).

Si nous avons réussi à dégager, théoriquement, une image de la première église de Saint-Roch, il devient possible, sinon de dessiner une reconstitution hypothétique, du moins de la comparer à un autre édifice contemporain de Québec.

Il s'agit de la chapelle des Congréganistes, aujourd'hui occupée par les RR. PP. Jésuites et située au coin des rues Dauphine et d'Auteuil. Cet édifice fut construit en 1818 par Pierre Giroux, maître maçon, d'après des plans fournis par les Congréganistes[58]. Cet ordre religieux logeait jusqu'alors à Notre-Dame de Québec, dont François Baillairgé est l'architecte reconnu. Or, la communauté était placée sous l'autorité de Mgr Plessis qui commanda les plans de Saint-Roch à Baillairgé. On peut conclure de ces rapprochements et de la parenté évidente entre les deux édifices que François Baillairgé serait également l'architecte de la chapelle de la rue d'Auteuil.

Le document que nous laissa J.P. Cockburn, représentant l'édifice vers 1830 est le seul qui convienne pour l'analyse de cet édifice, les propriétaires actuels s'étant employés à le rendre méconnaissable (photo 12).

Le plan en est plus simple que celui de Saint-Roch, l'exiguïté du terrain interdisant l'érection de chapelles latérales. L'édifice original était doté d'un chevet plat, à l'arrière duquel se profilait la sacristie[59].

En façade nous retrouvons le fronton dont il était question à Saint-Roch. En fait, il s'agit d'un fronton interrompu qui permet le développement continu de la façade et du pignon dont il respecte l'angle. Plutôt que d'un couronnement, on parlerait mieux d'un sectionnement logique qui répond de la structure de l'édifice. Les ouvertures de la chapelle sont quelque peu simplifiées. Une seule porte donne accès à l'édifice; elle est de dimensions moins grandes que l'église de Saint-Roch. Le clocher par contre serait transportable à Saint-Roch sans difficulté, tout comme la forme et l'emplacement des cheminées qui surgissent de la toiture.

L'élévation latérale est d'un grand intérêt dans la mesure où l'éclairage des grandes fenêtres est amplifié par les lucarnes percées dans la toiture. Ce pourrait être un rappel des mansardes dont il a été question à Saint-Roch. Ces lucarnes en hémicycle trahissent l'influence de l'architecture anglaise puisqu'elles sont caractéristiques de l'ère palladienne[60].

L'église de Saint-Roch et la chapelle des Congréganistes, deux oeuvres probables du même architecte, prouvent d'une part, l'attachement de François Baillairgé à la tradition d'architecture religieuse du Québec et d'autre part, l'influence que l'architecture anglaise académique (chevet plat, fronton, lucarnes, tribunes...) a eue sur lui. Comment pourrait-il en être autrement? La main mise du clergé sur l'architecture religieuse, affirmée par Mgr Briand et ses successeurs ne laissait guère de latitude que dans l'ornementation intérieure. Compte tenu de ces exigences l'architecte du palais de Justice et de la prison de Québec s'efforce de donner à son oeuvre une touche personnelle en renouvellant quelques formes. C'est ce lent processus de transformation qui amènera la modification des structures mêmes des édifices religieux, notamment à l'arrivée des architectes de la génération suivante.

Toujours dans le domaine de l'architecture religieuse, il importe de mentionner deux oeuvres, certes partielles, mais qui nous aident à mieux qualifier le style de François Baillairgé, grâce à certaines constantes.

En 1816, les marguilliers de Notre-Dame de Québec acceptent de remettre au goût du jour la façade de l'église cathédrale reconstruite en 1768. La même année, François Baillairgé entreprend la réfection de Notre-Dame-des-Victoires. Devant l'ampleur des dépenses, les marguilliers de la paroisse reportent les travaux de la cathédrale deux ans plus tard[61].

À Notre-Dame-des-Victoires, François Baillairgé propose une façade complètement remaniée. La hauteur du pignon est abaissée, les niches de part et d'autre du portail sont percées et munies de fenêtres. La baie du pignon est remplacée par un oculus. En améliorant la qualité de l'éclairage intérieur, François Baillairgé adapte donc l'église au schéma proposé en 1811 pour Saint-Roch. Il dessine sur le pignon de Notre-Dame-des-Victoires un fronton interrompu. En dernier lieu, le clocher est déplacé de la croisée à la façade. Faute de moyens, on se sert du clocheton ancien, au lieu de reconstruire un clocher neuf. L'aquarelle de Cockburn donne une image précise de l'édifice, en même temps qu'elle témoigne de l'emploi du crépis blanc sur lequel les pierres de taille peintes en brun ressortent de façon éclatante (photo 13). Cette façade a été savamment maltraitée lors des débuts du programme de restauration de la place Royale.

À la cathédrale de Québec, François Baillairgé réaménagera la façade dans le même esprit. Cependant, la présence des bas-côtés et l'élévation considérable de la partie centrale, lui permettront de jouer plus librement avec les frontons, interrompus sur les ailes latérales et complets au sommet. Ici aussi,

13. L'église Notre-Dame-des-Victoires en 1830. Façade réalisée en 1816 d'après les plans de François Baillairgé. Aquarelle de J.P. Cockburn (photo IBC).

14. La cathédrale de Québec et la place du Marché, en 1832. Gravure de Sarony et Major (photo Musée du Québec).

15. Vue du Château Saint-Louis, vers 1830 (photo IBC)

les fenêtres remplacent les niches et la coloration met en évidence les pierres de taille sur le fond blanc (photo 14). Cette oeuvre disparut lors de la construction de la façade actuelle en 1843-44, d'après les plans de Thomas, fils de François Baillairgé.

Au moins un édifice public subit des modifications du même ordre que les édifices religieux. Il s'agit du château Saint-Louis reconstruit en 1810-1811. Exhaussé d'un étage, orné de frontons, d'ovales et de fenêtres palladiennes, l'édifice fut probablement reconstruit d'après les plans de François Baillairgé[62] (photo 15).

Le projet le plus grandiose que François Baillairgé élabore à la fin de cette période ne nous est malheureusement pas connu. En 1812, l'architecte proposa des plans pour la reconstruction de l'édifice abritant l'Assemblée législative, temporairement installée au palais épiscopal. On sait que deux plans furent proposés mais aucun ne fut retenu, les Commissaires n'arrivant pas à s'entendre. François Baillairgé reçut donc une rémunération pour prix de ses efforts et les autorités demanderent des plans en Angleterre. Ceux-ci sont conservés aux Archives publiques du Canada alors que ceux de Baillairgé demeurent introuvables[63].

Nettement placée à l'enseigne de l'architecture palladienne, cette seconde partie de la carrière de François Baillairgé est essentiellement consacrée à l'art de bâtir; il s'agit donc d'une étape nouvelle et très formative pour l'architecte-ornemaniste. En dépit de cet étiquetage commode, il demeure que François Baillairgé ne s'est pas limité à l'application d'une seule formule: la mise en oeuvre des règles de Philibert de l'Orme, son architecture religieuse et son intérêt pour l'architecture des pénitenciers en sont des exemples concrets.

Le retour à l'architecture intérieure (1815-1828)

En 1816, François Baillairgé entre dans la troisième partie de sa carrière. Il se tourne cette fois vers l'architecture intérieure, muni de toutes les données acquises lors de la construction d'édifices, c'est-à-dire une solide base théorique en architecture. Avec son fils Thomas il entreprend le décor intérieur de l'église de Saint-Joachim (Montmorency), construite quelques années après la Conquête[64].

Ce projet qui se devait d'être grandiose lui fut octroyé par l'intermédiaire de son ami l'abbé Demers, prêtre et professeur d'architecture au Séminaire de Québec. Cet ecclésiastique était déjà intervenu lorsque François Baillairgé obtint le contrat d'exécution de la chaire et du banc d'oeuvre de Saint-Ambroise de Loretteville[65].

Le décor intérieur de Saint-Joachim est en fait l'oeuvre commune de François et de Thomas Baillairgé[66] et de l'abbé Jérôme Demers. Celui-ci élabora les théories de base de l'ensemble, François Baillairgé en dessina les grandes lignes et confia le plus clair de l'exécution à son fils Thomas. Lorsque les Baillairgé acheveront le décor de l'église en 1829, l'abbé Demers aura mis un an plus tôt le point final à son *Précis d'architecture*[67].

La concordance entre les deux oeuvres, l'une sculptée, l'autre écrite, est d'ailleurs signalée à plusieurs reprises par Jérôme Demers lui-même[68].

La caractéristique principale du décor intérieur de Saint-Joachim est l'unité architecturale (photo 16). Jusque-là François Baillairgé avait conçu et exécuté des retables qui innovaient par leur aspect architectural, mais qui ne trahissaient pas, de la part de l'artiste, un grand souci d'harmonie entre son oeuvre et le reste de l'édifice. Or à Saint-Joachim, les Baillairgé conçoivent le retable principal, les retables latéraux, la voûte et le mobilier. Il fallait en arriver là, dans la mesure où les voûtes étoilées et les formes compliquées du «quévillonnage» venaient constamment rompre la régularité des ensembles de François Baillairgé.

François et Thomas Baillairgé seront en mesure d'assurer une telle unité architecturale à leurs édifices en prenant les conseils d'un guide comme l'abbé Demers. La pensée de ce dernier était fortement influencée par le *Cours d'architecture* de Jacques-François Blondel[69]. Théoricien important, celui-ci eut une grande influence sur le renouvellement de l'architecture dans la France pré-révolutionnaire. Ses connaissances de l'architecture antique et de l'architecture classique en France lui permirent de susciter un regain d'intérêt pour le passé prestigieux des formes classiques. Participant à une seconde Renaissance (architecte néo-classique au sens large du terme), J.F. Blondel eut le grand mérite d'avoir ordonné le décor intérieur selon les règles de l'architecture classique, tout en conservant l'élégance et la richesse des formes, deux éléments importants de l'architecture française depuis le XVI[e] siècle[70].

Dès lors, travaillant d'après l'esthétique de Blondel, assimilée par Demers dans son *Précis d'architecture*, François et Thomas Baillairgé pourront suggérer une architecture véritable, même si pour quelque temps le bois demeure le matériau grâce auquel ils s'expriment. En effet, alors que jusque-là les traités d'architecture parlaient surtout des ordres et de leur élévation, laissant le décor intérieur à la fantaisie des architectes-ornemantistes, J.F. Blondel applique ces règles au décor intérieur et propose là aussi un système modulaire très développé.

C'est ainsi que le retable de Saint-Joachim se développe tout autour du choeur, étant composé d'arcades aveugles rythmées par des pilastres. Les arcades sont d'une composition particulière; elles sont inscrites dans des panneaux décoratifs, à leur tour ornés de fenêtres ou de bas-reliefs sculptés.

16. *Le chœur de l'église de Saint-Joachim. François et Thomas Baillairgé, 1816-1829 (photo IBC).*

fig. 3 Élévation d'un ordre corinthien selon J.F. Blondel, tel qu'utilisé à Saint-Joachim par François Baillairgé (dessin de Pierre d'Anjou, architecte).

On est loin des arcades corinthiennes proposées par Vignole ou ses commentateurs[71].

D'après le système de Blondel, il suffit à l'architecte de diviser les murs en trois sections sur la hauteur. La section médiane est réservée à la colonne (ou au pilastre), tandis que le tiers de cette unité revient à la base du pilastre et le quart à l'entablement qui le couronne. La colonne étant divisée en vingt sections ou modules, il ressort que l'entablement aura cinq modules et la base six modules et douze points, le module étant subdivisé en dix-huit points. La hauteur ainsi établie et partant du fait que le module équivaut au demi-diamètre de la colonne ou du pilastre, l'architecte obtient la largeur de son ordre, proportionnel à sa hauteur (figure 3).

Dans un deuxième temps, le même module est utilisé pour déterminer l'ouverture de l'arcade, donc l'espacement des pilastres. L'arcade doit en effet avoir en hauteur deux fois sa largeur. Partant d'une telle ordonnance, la latitude laissée à l'ornemantiste est mince; les cadres de son décor sont fixés avec une rigueur extrême.

Tout comme à l'Islet, la présence de deux fenêtres pose un problème, car il faut les inscrire dans les arcades. C'est donc à partir de ces ouvertures que l'architecte dispose l'ensemble de son décor; les possibilités d'ajustement sont minces. Aussi, les Baillairgé ont-ils dû effectuer un rattrapage dans la première travée du choeur. Les pilastres y sont doubles, séparés par un petit panneau décoratif tenant la place de l'arcade régulière. Dans l'ensemble cette solution paraît plutôt heureuse, puisque ces pilastres correspondent au double doubleau de la voûte, et concourent sur les quatre faces à délimiter la croisée.

Alors que le traitement architectural perfectionné témoigne de l'influence de l'abbé Demers et de son disciple Thomas Baillairgé, le baldaquin ou couronnement du tabernacle est une oeuvre personnelle de François Baillairgé, du moins dans sa conception. C'est lui, en effet, qui développa l'idée du baldaquin au Québec. De plus, ce plan était relativement plus ancien que le décor du retable lui-même, puisque dès avant 1811, le curé Corbin fait état d'un tel ornement, comme en font foi des extraits de son testament:

> «...laquelle somme sera employée...à faire ou un Retable dans le rond-point, ou si on trouve l'ouvrage aussi propre et moins dispendieux, quatre colonnes rondes chargées de quelques beaux ornements de sculpture, surmontées d'un entablement avec son arthitecture, prise et belle corniche, dans lesquelles le tabernacle sera enchassé et au-dessus duquel entablement sera aussi enchassé le tableau de Saint-Joachim...»[72]

Partant de l'exigence du testament, l'idée originale du baldaquin est retenue, mais son programme est modifié. En effet, en suivant les remarques négatives de J.F. Blondel sur les baldaquins, l'architecte dispose tout simplement quatre colonnes triomphales, largement ornées, mais indépendantes les unes des autres[73]. La supériorité de ce décor sur le baldaquin semble évidente. En effet, au lieu de refermer le choeur par quatre colonnes disposées sur un plan carré (comme à Neuville), la disposition évasée des colonnes de Saint-Joachim dégage le tabernacle par un angle d'ouverture considérable. D'autre part, l'abolition du couronnement global permet d'élever les colonnes à la hauteur de l'entablement du décor qui se profile à l'arrière. Enfin, la voûte du choeur est utilisée comme véritable couronnement, non plus d'une section, mais de tout l'espace. Pour arriver à une telle disposition, François Baillairgé surélève les colonnes, plaçant sous les piédestaux un socle de même hauteur. Dans l'ensemble, le décor met donc le tabernacle en évidence, contribue à la richesse du programme, sans contrevenir en aucune manière aux règles de l'architecture préconisées par J.F. Blondel et dont l'abbé Demers se fait le défenseur vigilant.

L'analyse de ces quelques éléments pourrait se poursuivre dans tous les détails; partout on retrouve la même volonté d'unifier, de dominer un espace nouveau par l'ordonnance stricte des proportions sur les surfaces qui le limitent. L'entablement rectiligne parcourt tout l'édifice à même hauteur, sans interruption, alors que l'élévation des sections retrouve son sens structural, même s'il s'agit d'architecture ornementale: bases, pilastres, chapiteaux, entablements et doubleaux se succèdent comme éléments portants de la structure.

Saint-Joachim est la première oeuvre complète dans la démarche de François Baillairgé. Ce sera aussi le point de départ de celui qui développera l'architecture religieuse du Québec dans la même voie: Thomas Baillairgé, fils de François.

Deux ans après avoir entrepris le décor de Saint-Joachim, François et Thomas Baillairgé soumettent un plan de retable et de décor pour l'église de Baie-Saint-Paul (catalogue no 64). Commencé en 1818 et terminé en 1828, ce chantier sera mené parallèlement à celui de Saint-Joachim. De cette oeuvre, dispersée au début du XX^{e} siècle lors de la reconstruction de l'église, il nous reste le plan et la plupart des éléments d'architecture et de sculpture, conservés en pièces détachées.

Si dans l'ensemble, les proportions et l'esprit du retable sont les mêmes à la Baie-Saint-Paul qu'à Saint-Joachim, on remarque néanmoins plusieurs modifications notables provenant tantôt de contraintes particulières inhérentes à l'édifice, tantôt à une évolution de la notion même de retable.

En premier lieu, l'ordonnance des arcades se trouve compliquée par la présence des quatre fenêtres, le jeu de rattrapage devant se faire à la fois dans la première travée et dans les parties tournantes. De même, l'espacement des fenêtres commande le dédoublement des pilastres, entre lesquels viennent s'inscrire les panneaux décoratifs et les médaillons (ovales, ronds). De même, en vue du surhaussement du parquet du choeur, ou tout simplement pour situer le retable au même niveau que le maître-autel, les piédestaux sont supportés par des socles importants.

Dans un deuxième temps, le retable est traité en raccourci, c'est-à-dire que l'ensemble des ornements disposés dans le choeur à Saint-Joachim sont, à la Baie-Saint-Paul, plaqués sur le mur, ce qui a pour avantage, outre le dégagement du choeur, de permettre un traitement de l'ensemble encore plus conforme aux règles de l'art. À la Baie-Saint-Paul, François Baillairgé avait proposé deux plans, comme nous l'apprend un extrait de sa correspondance avec le curé, M. Lelièvre (voir catalogue no 64). D'après ce texte, il semble clair que dans le premier plan, l'organisation se rapproche de celle du choeur de Saint-Joachim, avec des colonnes isolées situées en avant d'un retable. Dans le deuxième cas, on revient à la formule du retable adossé en entier contre la paroi du chevet (Saint-Jean-Port-Joli), mais dans la conception duquel on marque un net pas en avant, notamment par la richesse et le développement de la section centrale, ornée d'un fronton et percée d'une grande arcade. Cette formule permet d'accommoder l'arc de triomphe aux exigences de la forme du rond-point, tout en laissant un espace suffisant au cul-de-four de la voûte. Contrairement à Saint-Joachim, où l'application stricte

des règles et la richesse de l'ordonnance étaient soigneusement harmonisées, le plan de la Baie-Saint-Paul laisse à l'imagination toute latitude pour exploiter des formules nouvelles. Dans ce sens, cette oeuvre, du moins par son retable, aura plus d'impact que la précédente, le baldaquin étant un élément de l'art Ancien Régime qui trouvera peu de grâce aux yeux des néo-classiques de la génération suivante[74].

L'apport de François Baillairgé, architecte.

François Baillairgé nous laisse donc une oeuvre architecturale considérable, qui démontre chez l'artiste un souci constant de se perfectionner. Très valable en soi, cette oeuvre prend cependant toute sa signification quand on la replace dans l'évolution de l'architecture ancienne du Québec. C'est dans ce contexte que l'apport de François Baillairgé est déterminant.

Qu'on le veuille ou non, François Baillairgé est un artiste «académique» ayant reçu une formation nettement supérieure à celle de ses prédécesseurs et de ses contemporains. À peine rentré d'Europe, il applique les connaissances nouvellement acquises et modifie sensiblement la pratique de l'art, du moins dans la zone d'influence de Québec. Formé «à l'école» plustôt qu'à «l'atelier», François Baillairgé favorisera la formation théorique. Si, au début de sa carrière il embauche quelques apprentis, il renonce bien vite à ce mode de transmission des connaissances, préférant de loin enseigner une discipline où il excelle: le dessin[75]. Sa formation d'architecte autodidacte lui permet, par ailleurs, d'apprécier l'importance d'une formation théorique solide (mathématiques, physique).

Rien ne nous interdit donc de croire que ce fut François Baillairgé qui incita l'abbé Jérôme Demers à dispenser un cours d'architecture. Si Demers était en mesure de faire une synthèse pertinente des théories architecturales nouvelles, il lui manquait évidemment la pratique nécessaire à la confrontation des théories et des habitudes ancrées au Québec. On ne s'étonnera donc pas de voir des références constantes à l'oeuvre de François Baillairgé dans le *Précis d'architecture* de 1828 (Notre-Dame, Saint-Joachim).

D'autres traces de l'oeuvre de François Baillairge nous autorisent à affirmer qu'il privilégia la notion d'artiste au détriment de celle d'homme de métier ou d'artisan. D'une part, c'est peu avant son séjour à Paris que l'autorité royale abolit l'académie Saint-Luc, patronnée par les corporations, pour en détacher la clientèle à la seule Académie Royale[76]. Que François Baillairgé ait tenté d'agir un peu de la sorte contre l'influence des corps de métier au Québec n'étonne donc pas. Le système qu'il utilisa pour produire ses oeuvres est par ailleurs très révélateur de la haute qualité de ses conceptions: il modelait la glaise avant de tailler le bois; il édifiait des maquettes pour vérifier ses proportions et ses volumes dans l'espace. Il fut l'un des rares architectes à ne pas prendre en charge l'entière réalisation de ses plans. Ceux-ci étaient confiés à des hommes de métier à la suite d'appels d'offre. Il agissait de même quand il était question d'architecture intérieure. À l'Islet et à Notre-Dame de Québec après avoir dressé les plans, il laissait à l'atelier de son père le soin d'exécuter les lambris et les ornements ordinaires, se réservant la fine sculpture. Même à Saint-Joachim et à la Baie-Saint-Paul, il est fort peu probable que François Baillairgé soit intervenu ailleurs que dans l'exécution d'oeuvres sculptées, laissant à son fils Thomas l'entreprise du chantier avec des «ouvriers».

Cette façon de procéder ne s'était guère vue depuis le Régime français (Gaspard Chaussegros de Léry fut en fait le dernier «académique» du pays). Cela s'explique, comme nous l'avons dit, par la formation de François Baillairgé. Mais il y a plus. N'ayant pu poursuivre ses études au-delà de l'apprentissage du dessin, il est normal que l'artiste se soit retranché derrière son mode d'expression préféré. Or seule l'architecture lui permettra d'agir ainsi. Devenu «Trésorier des Chemins» en 1812, il lui devient possible de dessiner des oeuvres sans les réaliser même si par goût il exécute quelques oeuvres sculptées. Dans tous les cas celles-ci font cependant partie des plans qu'il conçoit. Ses nouvelles fonctions lui permettent surtout d'exercer ses talents de dessinateur, palliant à l'inefficacité de «l'Inspecteur des Chemins» qui lui est subordonné.

Le premier et le seul élève complet de François Baillairgé fut son fils Thomas. Ayant bénéficié d'une formation scolaire poussée et guidé par le doctrinaire Jérôme Demers, c'est lui qui sera le premier architecte québécois, au sens où l'on conçoit cette profession aujourd'hui. Il ne sera pas constructeur d'édifices, mais créateur d'espaces et de volumes. C'est toute la distinction entre l'artisan et l'artiste. L'acte créateur se trouve désormais tout entier dans la conception, non plus dans l'exécution.

La nouvelle conception du rôle de l'architecte aura un effet sur les procédés de construction. On cherchera de toute évidence à développer des procédés et à trouver des matériaux nouveaux qui assureront une exécution conforme aux plans de l'architecte, c'est-à-dire à sa création. Dès lors le recours aux procédés mécaniques et l'emploi de matériaux permettant la préfabrication ira s'amplifiant. L'architecte contrôle la qualité du moule et il est certain de la correction de son entablement, de ses chapiteaux.

L'oeuvre maîtresse de François Baillairgé dans cette perspective est sans doute la conception des voûtes en plâtre de la cathédrale de Québec en 1818[77]. À compter de cette date, même la sculpture sur bois en bas-relief ou en ronde-bosse, subit un net déclin, d'une part en raison de la mode qui privilégie la nouveauté et d'autre part, à cause de l'impossibilité de plus en plus réelle où se trouve l'architecte d'exécuter des sculptures de qualité pour l'ensemble qu'il conçoit, car le nombre de plans à concevoir augmente. Plutôt que d'intégrer à la réalisation de ses plans des bas-reliefs ou statues de moindre qualité, il préfère les en exclure, quitte à les remplacer par des oeuvres de série, tout comme l'ensemble des éléments de l'architecture intérieure. On arrivera donc, à la fin de la carrière de François Baillairgé, à une situation où un seul architecte (en architecture religieuse) fournit les plans à une légion d'artisans et d'hommes de métier.

En cinquante ans de carrière, François Baillairgé connaît donc trois grandes périodes d'activité, chacune correspondant à des préoccupations particulières. Il aura contribué à la transformation du rôle de l'architecte; c'est son apport principal au XIX[e] siècle québécois.

Sa carrière d'architecte, prise dans son sens large, semble primer son oeuvre de sculpteur et de peintre à cause d'une formation insuffisante et difficile à parachever par soi-même dans ces deux derniers domaines. Son architecture elle-même eut aussi des limites, témoin son projet de palais législatif refusé en 1812. L'échec eut peut-être une influence déterminante dans son orientation à la fois vers la fonction publique municipale et vers l'architecture intérieure. Dans les deux secteurs, le nom des Baillairgé sera bien défendu tout au long du XIX[e] siècle.

Cette étude est loin de clore le débat sur l'architecture de François Baillairgé. Tout au plus s'agit-il d'une mise à jour qui s'imposait depuis les écrits de Gérard Morisset datant des années cinquante. Sans doute la découverte éventuelle de nouveaux documents écrits ou figurés viendra-t-elle nous aider à pousser plus loin encore notre connaissance du sujet et par le même fait, à jeter un éclairage plus complet sur la société qui a donné naissance au Québec contemporain.

janvier 1975

Luc NOPPEN,
Université Laval.

NOTES ET RÉFÉRENCES

[1] Nous tenons à remercier Monsieur David Karel pour les explications qu'il nous a fournies sur le milieu de l'enseignement académique vers 1780 à Paris. Nous remercions également Monsieur Jacques Archambault qui a accepté de revoir notre manuscrit; c'est à lui que nous devons le perfectionnement de la forme.

[2] *IBC*, fonds Gérard Morisset, dossier François Baillairgé. Retranscription d'un texte biographique rédigé en 1801 (reproduit dans la biographie du présent catalogue).

[3] Au sujet de Jean Baillairgé, lire : Gérard Morisset, «Jean Baillairgé» dans *Technique*, septembre 1947, p. 415-425.

[4] Ces étapes sont claires à Notre-Dame de Québec de 1768 à 1792. Lire à ce sujet: Luc Noppen, *Notre-Dame de Québec, son architecture et son ameublement*, Québec, Éd. du Pélican, 1974, p. 143-155, p. 167-171, p. 173-175.

[5] C'est le cas à Saint-Jean-Port-Joli où Jean Baillairgé réalise un retable en 1794-1797 en compagnie de son fils Pierre-Florent.

[6] «... allait un Cours de Perspective sous le Maître Ordinaire de l'Academie, sous la protection de Mr. Lagrenée Le Jeune, Peintre et Professeur de la dite Academie Royale de Peinture et Sculpture ...» (voir note 2).

[7] *Traité de Perspective à l'usage des Artistes, où l'on démontre géométriquement toutes les pratiques de cette science, et où l'on enseigne, selon la méthode de M. Le Clerc, à mettre toutes sortes d'objets en perspective, leur réverbation dans l'eau, et leurs ombres, tant au soleil qu'au flambeau* par M. Edme-Sebastien Jeaurat, Ingenieur-Géographe du Roy, Paris, Charles-Antoine Joubert, 1750, 240 p., 100 planches. Ce volume porte en page frontispice la première initiale de François Baillairgé et l'inscription, d'une main différente «Séminaire de Québec». Volume conservé à la *BSQ*.

[8] *Le premier tome de l'Architecture de Philibert de l'Orme*, Paris, Frederic Morel, 1568. Volume conservé à la *BSQ*.

[9] *AJQ*, Greffe du notaire R. Lelièvre, 30 mai 1808, n° 3802. Inventaire. La liste des ouvrages est placée en note dans la biographie du présent catalogue.

[10] Voir note 8.

[11] C'est le cas de Gérard Morisset dans l'article sur «François Baillairgé, sculpteur» dans *Technique*, février 1949, p. 89-95.

[12] *IBC*, fonds Gérard Morisset, *Journal* de François Baillairgé (1784-1800), 12 octobre 1786, p. 46.

[13] Ibid., 14 octobre 1786, p. 46.

[14] C'est une des hypothèses de Gérard Morisset qui distingue dans l'architecture religieuse du Régime français «l'église à transepts» et «l'église à la récolette». Or le retable des Récollets est un décor intérieur qui n'a guère eu d'influence sur l'architecture extérieure des édifices, puisque la plupart des édifices religieux seront ornés d'un tel retable, tout en ayant un chevet circulaire et des chapelles latérales.

[15] Louis Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, A. et J. Picard, 1952, p. 44-69.

[16] Le pilastre (et son chapiteau) est dix fois plus haut que large et la base reprend le tiers de cette hauteur et l'entablement le quart.

[17] Luc Noppen, Claude Thibault et Pierre Filteau, *La fin d'une époque: les P. Ouellet, architectes*, Québec, Min. des Affaires culturelles, p. 52-53.

[18] *IBC*, fonds Gérard Morisset, Dossier l'Islet.

[19] Voir l'article sur la formation de François Baillairgé, dans le présent catalogue.

[20] Sur cette section, à consulter: Luc Noppen, *Notre-Dame de Québec*, chapitre XIII, p. 167-171.

[21] Ceci d'après le devis : «NB. Les pavements seront commun entre larchitecte et le Sculpteur... les autres conventions seront comme dans le devis de Jean Baillairgé Perre». (*ANDQ*, Carton IV, n° 165-166, 17 avril 1787, Devis des ornements de sculpture...).

[22] *IBC*, fonds Gérard Morisset, *Journal* de François Baillairgé (1784-1800), 18 avril 1787.

[23] Pour régulariser l'espacement entre les fenêtres et les fausses arcades, François Baillairgé juxtapose deux pilastres. Ceux-ci sont peu visibles, le support des consoles sculptées étant plaqué par-dessus ce double pilastre.

[24] Voir note 21.

[25] C'est un des marguilliers qui semble avoir suggéré le plan d'ensemble (note 22). Joseph Sansom dans *Travels in Lower Canada* (1820) rapproche ce baldaquin de celui de Notre-Dame de Paris: «le tus frappe par le retable richement sculpté qui occupe le chœur, très près de celui de Notre-Dame de Paris».

[26] «... Ce couronnement (baldaquin) est d'un bon goût. Son plus grand défaut est d'être supporté par des Thermes au lieu de l'être par des colonnes, comme l'artiste qui l'a élevé en convenant lui-même, mais le périmètre du sanctuaire est trop resserré pour que l'on ait pu y introduire des colonnes». (Jerome Demers, *Precis d'Architecture*, 1828, *ASQ*, Manuscrit 129, tabl. 4). «Le Baldaquin de la cathédrale de Notre-Dame de Québec, est dû à la pensée hardie de notre artiste (François Baillairgé). Son père, Jean II, en avait entrepris l'exécution, mais l'on ignore s'il y travailla; quoique cet ouvrage soit une licence en architecture, on le considère comme un des plus beaux morceaux de ce genre, en Amérique». (G.F. Baillairgé, *Notices Biographiques, Famille Baillairgé*, Joliette, 1891, fascicule n° 2, p. 43).

[27] Il semble en effet peu probable que des baldaquins ayant été érigés sous le Régime français, contrairement à ce que nous avons affirmé dans *Notre-Dame de Québec*, chapitre V. Des recherches en cours de Mme Raymonde Gauthier permettront une mise au point intéressante sur le sujet. Pour sa part A.J.H. Richardson attribue le baldaquin de Neuville à François Baillairgé (1787) dans «Buildings in the old city of Québec» (*APT Bulletin*, Vol II, nos 2-3, 1970, p. 72).

[28] «... (juillet 1789). Le 8, fait et livré un plan des trois Maisons du Capitaine allexandre fraser travaille environ une journee. Reçu sur le prix qui est 1/2 guinée 10/...» (*IBC*, fonds Gérard Morisset, *Journal* de François Baillairgé (1784-1800), p. 96).

[29] «... (octobre 1791). Le 25, fait et livrez à Mr Grant du Palais quatre dessein, une élevation et trois plans de Sa Brasserie neuve, valent £ 3 0 0...» (*IBC*, fonds Gérard Morisset, *Journal* de François Baillairgé, (1784-1800), p. 125.

[30] *IBC*, fonds Gérard Morisset, *Journal* de François Baillairgé (1784-1800), p. 175, 183, 185.

[31] *AJQ*, Greffe du notaire R. Lelièvre, 28 décembre 1807, Obligation de François Baillairgé à Louis Dumontier.

[32] *IBC*, fonds Gérard Morisset, *Journal* de François Baillairgé (1784-1800), p. 179.

[33] D'après John Summerson, *Architecture in Britain (1530-1830)*, Londres, Penguin Books, 1963, p. 189-243 (Chapitre IV: The Palladian Phase (1710-1750).

[34] Raymonde Gauthier, *Les tabernacles anciens du Québec (des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles)*, Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1974, p. 44-45 et Luc Noppen, *Notre-Dame de Québec*, p. 171-172.

[35] *Le premier tome de l'Architecture de Philibert de l'Orme*, conservé à la *BSQ*, annotation à la page 234.

[36] Ce dessin tout comme l'essentiel de la théorie de l'architecte ont été commentés par Anthony Blunt, *Philibert de l'Orme*, Paris, René Julliard, 1958, p. 147-153.

[37] Luc Noppen, «L'utilisation des modèles et maquettes dans l'architecture ancienne du Québec» dans *The Journal of Canadian Art History*, vol. 1, printemps 1974, p. 4-10.

[38] Voir note 35.

[39] François Baillairgé était très préoccupé par les notions d'optique comme en témoignent les annotations du traité de Philibert de l'Orme et le volume *Opticks* de Newton (1718) qu'il possédait et qui est aujourd'hui conservé au Musée du Québec.

[40] Cette solution semble la plus logique, surtout compte tenu du fait que dans les autres édifices de François Baillairgé les ailes latérales ont la même hauteur que l'avancée centrale.

[41] «Le modèle en bois qui a servi à la construction de cette prison est encore dans le grenier de la maison occupée par L. de G. Baillairgé sur la rue Ferland» (G.F. Baillairgé, *Notices Biographiques, Famille Baillairgé*, Joliette, 1891, p. 42 (fascicule n° 2).

[42] D'après les commentaires faits d'après le texte du livre III de Philibert de l'Orme, François Baillairgé s'interessa surtout à la taille de la pierre, calculée mathématiquement.

[43] Orlando F. Lewis. *The developpement of American Prisons and Prisons Customs, 1776-1845*. New York, 1922. Patterson Smith, Montclair, (New Jersey) p. 25-32; Charles E. Peterson. «Early Prisons (Walnut Street Prison, 1774-75)» dans *Journal. Society of Architectural Historians*, Vol XII, décembre 1953, p. 26-28.

[44] Gerard Morisset, à l'Inventaire des Oeuvres d'Art avait illustré le texte qui mentionne ce document dans la biographie de Joseph-François Perreault (catalogue n° 61) par un dessin de l'école mise sur pied par celui-ci. Cet édifice, situé autrefois sur la Grande-Allée, au coin de la rue Claire-Fontaine fut cependant construit en 1830, et on ne peut affirmer que ce soit Baillairgé qui en ait été l'architecte (Louis-Philippe Audet. «Les premières écoles d'agriculture au Canada» dans *Technique*, octobre 1957, p. 13-18. Ce texte est illustré de la gravure de James Smillie).

[45] Helen Rosenau. *Social Purpose in Architecture, Paris and London Compared, 1760-1800*. Londres, Studio Vista, 1970, p. 77-96 (chapitre sur les prisons).

[46] L'estimé et les plans furent dressés en 1815 par François Baillairgé et la construction débuta en 1816 (les contrats figurent aux dossiers de l'*IBC*). En 1817 François Baillairgé comparaît devant un comité constitué pour diriger la construction d'une salle d'audience à Trois-Rivières (palais de Justice). D'après ce document, il serait donc également l'architecte du palais de Justice de Trois-Rivières. (*IBC*, Fonds Gérard Morisset. Extrait du Journal de la Chambre d'Assemblée du Bas Canada, du 15 janvier au 22 mars 1817. Document classé dans le dossier Trois-Rivières — prison).

[47] *IBC*, fonds Gérard Morisset. *Journal* de François Baillairgé (1784-1800), juillet 1799, p. 179.

[48] «... pavé au dames religieuses de l'hôtel-dieu de quebec pour le vieux retable des jésuites devant être reparé et adapté par le Sieur françois Baillairgé architecte pour l'église de Sainte-Marie, la somme de £ 840-0-0» (Archives de la paroisse de Sainte-Marie. Livre de comptes 1766-1831, 1810, folio 163).

[49] Dans «François Baillairgé, architecte» publié dans *Technique*, mars 1948, Gérard Morisset dit que «ce plan a été exécuté en 1816 par le sculpteur Etienne Bercier» (p. 163). Cela est peu probable. Bercier, de l'atelier de Quévillon, travaillant dans un style très différent de François Baillairgé, comme le prouve le décor intérieur qu'il exécuta à l'église de Beaumont.

[50] Archives de la paroisse Saint-Roch de Québec. Livre des Syndics B-I, douzième feuillet, I juin 1811.

[51] Ibid., dix-septième feuillet (verso), 17 décembre 1816.

[52] Lettre de l'abbé Pierre Conefroy à Mgr. Plessis, 26 novembre 1811 publiée dans le *RAPQ*. (*IBC*, fonds Gérard Morisset, dossier Saint-Roch).

[53] Dans «Thomas Baillairgé and the Quebecois Tradition of Church Architecture» (Art Bulletin, Vol. XXXIV, juin 1953, p. 116-137) Alan Gowans attribue ce chevet plat à l'influence de l'église des Récollets. Or celle-ci avait un chevet en hémicycle, selon les plans de Québec, et un retable droit. Il serait par ailleurs étonnant qu'un architecte utilise comme modèle un édifice ancien qu'on se refusa de reconstruire après un incendie, tellement il paraissait désuet.

[54] Nous pensons qu'il convient d'interpréter ici le terme «mansardes» par «lucarnes». Non pas qu'un toit mansard n'ait pas été possible (ce genre de toiture existant sur bon nombre d'édifices religieux en France et fut même utilisé à l'église de la Nouvelle-Orleans, après 1700) mais plutôt parce que la chose semble fort peu probable dans le contexte de l'architecture religieuse du Québec au début du XIX[e] siècle.

[55] Partant de l'allongement de la façade proposé dans la gravure de Smillie qu'il jugea peu conforme pour l'époque, Gérard Morisset proposa une reconstitution (*Technique*, mars 1948, p. 162). Compte-tenu des faits établis, ce dessin ne peut plus être retenu aujourd'hui.

[56] Voir la description de l'incendie. C'est en se basant sur le clocher paraissant à l'arrière que Gowans confirme le lien avec l'église des Récollets, qui avait un clocher au chevet, confondant le clocher de l'église de Saint-Roch et celui de l'édifice à l'arrière (voir note 53).

[57] Voir note 52.

[58] *AJQ*. Greffe du notaire Ant. A. Parent, 4 mars 1818, n° 520. Marché.

[59] C'est Thomas Baillairgé qui aurait agrandi cette chapelle en 1848 en intégrant le presbytère et pour ainsi l'allonger par le choeur (A.J.H. Richardson «Buildings in the old city of Quebec» dans *APT Bulletin*, vol II, nos 3-4, 1970, p. 38).

[60] De telles lucarnes se retrouvent sur une série d'édifices construits de 1790 à 1850 dans la ville de Québec.

[61] Au sujet de ces deux chantiers, on pourra consulter: Luc Noppen. *Notre-Dame-des-Victoires à la Place Royale*. Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1974, p. 67-69.

[62] Après la construction du palais de Justice et de la prison, il semble normal d'envisager que le gouvernement ait confié à François Baillairgé, à peu de choses près le seul architecte à Québec, le soin de préparer les plans du rétablissement du Château Saint-Louis après qu'il eût été incendié.

[63] Ce projet nous est connu par un article de J.F.C. Smith. «Drawings from the Archives, Ottawa» dans *Journal R.A.I.C.*, juin 1938, p. 132-135.

[64] Sur l'église de Saint-Joachim, voir: Gérard Morisset. «Une église de style Louis XVI Saint-Joachim» dans *La Patrie*, dimanche 2 septembre 1951, p. 19-33.

[65] Voir catalogue nos 52, 53 et surtout 54.

[66] *ASQ*. Lettres, Carton S, no 129. Lettre de François et Thomas Baillairgé à M. Robert; Paroisses diverses, no 85, 18 mars 1816. «Ouvrages du choeur de l'Eglise Paroissiale de St. Jeoachim Côte de Beau-pré près Québec»

[67] *ASQ*. Manuscrit 129. Jérôme Demers. *Précis d'architecture pour servir de suite au traité élémentaire de physique à l'usage du Séminaire de Québec*, 344 p.

[68] Notamment lorsque l'abbé Demers écrit: «Nous invitons les élèves à visiter l'intérieur de cette charmante église (Saint-Joachim). Un examen attentif et réfléchi des vraies richesses qui sont répandues dans ce petit monument, leur apprendra mieux, que toutes les leçons que nous pourrons leur donner, en quoi consiste la vraie décoration intérieure de nos monuments sacrés» (*Précis d'architecture*, article 401).

[69] Jacques-François Blondel (1705-1774) est l'auteur de l'article «Architecture» dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert (1751) et d'un *Cours d'Architecture* en 9 volumes qui fut publié à Paris de 1771 à 1777. C'est de ces deux sources principales que s'inspira Jérôme Demers, lors de la rédaction de son *Précis d'architecture*.

[70] Louis Hautecoeur. *Histoire de l'architecture classique en France*. Paris, A. et J. Picard, 1952, Tome IV, p. 44-70.

[71] En fait, jusqu'au cours de Blondel, les traités d'architectures ne contenaient des commentaires que sur les arcades des portiques, et non pas sur celles qui pouvaient orner les intérieurs.

[72] *AJQ*. Greffe du notaire Planté, 5 février 1811. Testament.

[73] «Il se fait aussi des Autels en baldaquin, ornés de colonnes, couronnés d'un entablement et terminés par un amortissement, tel que celui de l'Eglise S.Pierre à Rome, et ceux des Eglises du Val-de-Grâce et des Invalides à Paris. Ces derniers ont sans doute été imaginés dans l'intention de donner quelque prééminence au Maître-Autel... néanmoins nous pensons, malgré l'exemple de ceux que nous venons de citer, que ce genre de décoration n'annonce guère qu'un faste mal entendu, plus propre à offrir des petites parties et une multitude d'objets disparates entr'eux, qu'une véritable grandeur». (J.F. Blondel, *Cours d'architecture*. A Paris, Chez Dessaint, 1771. Tome II, p. 369).

[74] Le baldaquin, ne l'oublions pas, fut un élément emprunté à l'art paléochrétien, mais particulièrement prisé par les architectes baroques.

[75] Ce fait ressort de la documentation compilée par Gérard Morisset et conservée à l'*IBC*, Fonds Gérard Morisset: dossier François Baillairgé.

[76] Voir à ce sujet le texte de David Karel, dans le présent catalogue.

[77] Au sujet, lire : Luc Noppen. *Notre-Dame de Québec*, P. 175-179.

TABLE DES MATIÈRES

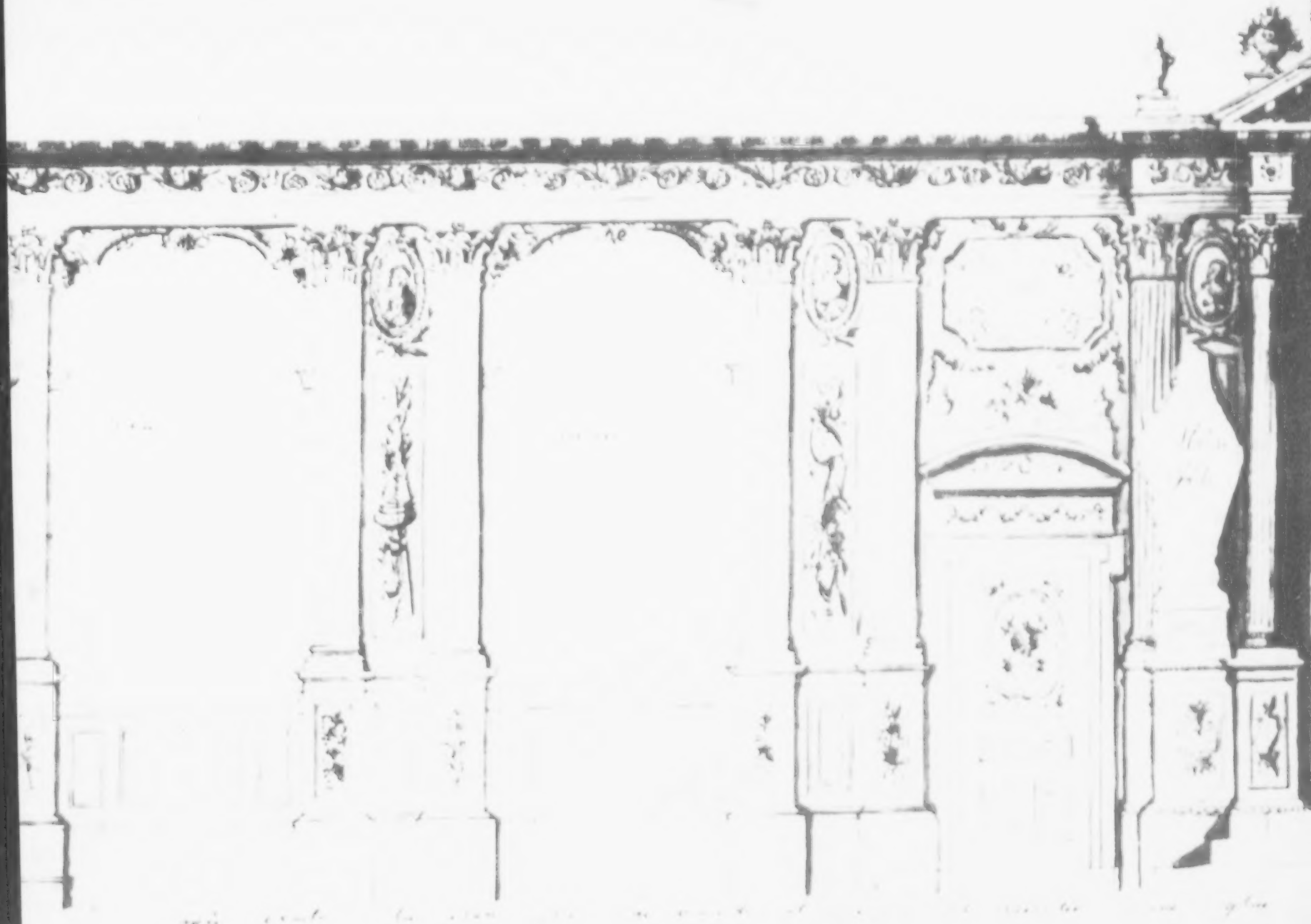
Présentation 5

Biographie sommaire de François Baillairgé 7

I. Catalogue 13

II. Textes 49

La formation de François Baillairgé à Paris 51
par David Karel

François Baillairgé sculpteur 59
par Claude Thibault

François Baillairgé, architecte 67
par Luc Noppen